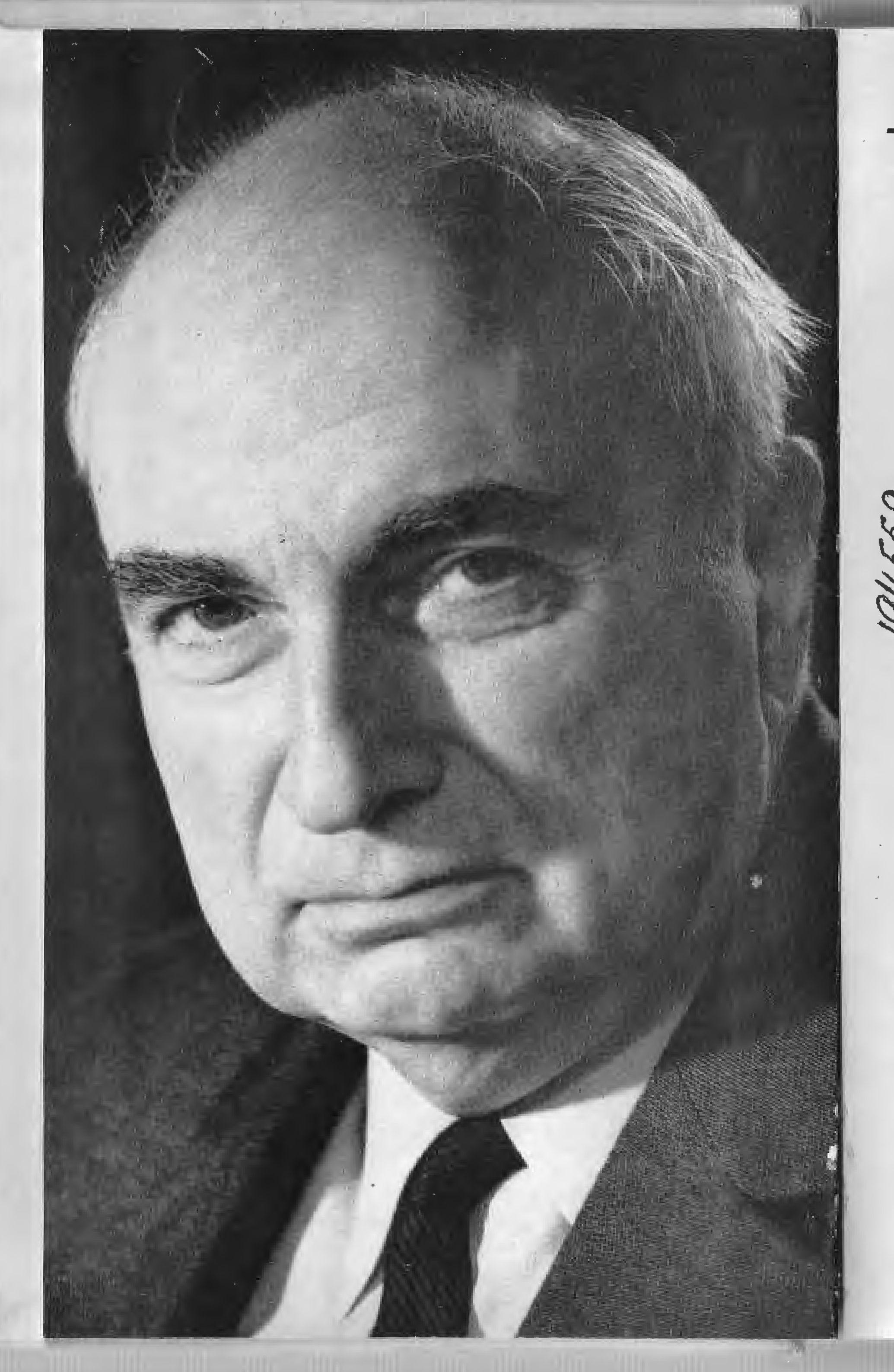


КИНО-ОПЕРАТОР ВЯЧЕСЛАВ ГОРДАНОВ

В. Горданов

ЗАПИСКИ КИНООПЕРАТОРА

*

Я. Бутовский

ОТ РОМАНТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ К ПОЭТИЧЕСКОМУ КИНО

Л

778
К 41

К $\frac{0-8-1-5}{025(01)-73}$ 135-73

В. Горданов
ЗАПИСКИ КИНООПЕРАТОРА

Посвящается моей жене
Маргарите Лазаревне
Мухаринской

Глава I
«КЛЯТВА В ДОЖДИК»

Начальник стола учета командного состава Детскосельского райвоенкомата, пожилой усатый мужчина в военном кителе и черных брюках навыпуск, принял от меня демобилизационные документы, выдал новенький воинский билет и пожелал всяческих успехов в гражданской жизни. Я застегнул свою видавшую виды шинель, подтянул ремень и прошел в вестибюль, где меня ожидал мой приятель, студент-путеец первого курса Андрей Николаевич Москвин.

Мы вышли на улицу и после прокуренных комнат военкомата с наслаждением вдохнули чудесный, напоенный ароматами близких парков воздух — неповторимый воздух пушкинской осени. Тогда, в 1922 году, Пушкин назывался Детским Селом, а до этого он был Царским Селом, но для нас он всегда был связан с именем великого поэта, и осень, которая здесь бывает поистине прекрасной, мы всегда называли пушкинской.

Был октябрь, мокрый и ветреный.

Мы шли вдоль чугунных перил набережной, усыпанной сырыми опавшими листьями. Уже стемнело, и деревья Екатерининского парка еле виднелись на фоне

погасшего неба. Вдали, над аркой лицея, чуть светилось какое-то окно и слабо бликовал на мокрой мостовой единственный на всю улицу фонарь. Не доходя Красных ворот, мы остановились и молча всматривались в черную воду канала с чуть заметными кружками от капель вновь начавшего накрапывать дождя.

Молчание наше было долгим, Москвин был большим мастером по этой части, а сейчас тем более, ибо, хотя внутренне мы все уже решили, оставалось поставить последнюю точку, а это было, пожалуй, самое трудное.

Вдруг Москвин спросил: «Значит, с почтенными профессиями кончаем?» «Кончаем», — тихо ответил я.

Мы опять замолчали и опять надолго. Дождь уже начинал поливать нас довольно усердно, но нам ужасно не хотелось расстаться с нашей милой набережной, отправиться домой и обрадовать наших близких бесповоротно принятым решением, которое ни у кого из них особого энтузиазма вызвать не могло.

Пока что это была наша тайна, а по свойственным нам особенностям характеров мы не так уж любили открывать наши тайны даже очень близким людям.

На этот раз молчание прервал я: «Завтра я пойду в Фототехнический институт и посмотрю, что это такое».

Москвин продолжал угрюмо молчать, потом вдруг сказал: «Мы пойдем. . .».

Впоследствии, вспоминая этот разговор, мы называли его «клятва в дождик». Все началось как будто совершенно случайно. Лето 1922 года. Чудесный августовский вечер. Я шел по Малой улице в Пушкине, возвращаясь после прогулки по Александровскому парку. Через плечо у меня висел старый «Кодак», в котором оставался один неснятый кадр. Пленка была «Агфа», старая и вуалированная, вероятно еще довоенная.

По пути я зашел к Москвину. Он сидел у окна, в глубоком кресле, завернувшись в помнивший лучшие времена халат, и мрачно одолевал какую-то весьма объемистую путейскую премудрость, разложенную у него на коленях. Лучи вечернего солнца падали через окно, слегка задевали кресло и выхватывали из глубокой тени лицо. Выглядело все это очень эффектно, хотя по тогдашним представлениям для съемки никак не подходило. Тем не менее мне очень захотелось все это снять, и я решил рискнуть последней пленкой.

Подтащив вместо штатива тумбочку, я водрузил на нее несколько здоровенных фолиантов и стал устанавливать на них свой фотоаппарат. Москвин поднял голову и буркнул: «Вероятно, ничего не выйдет, но все равно, снимай!». Кажется, это были первые и, возможно, единственные слова, которые он произнес в тот вечер.

Когда я через несколько дней рассматривал проявленный негатив, то присутствовавшее при этом местное фотографическое светило высокомерно изрекло: «Эх вы, любитель! Только пленку портите!» Действительно, с тогдашних позиций негатив не выдерживал никакой критики. Видно на нем было только лицо и отчасти кресло и книга. В остальном же никакой проработки, преимущественно та самая вуаль, о которой меня предупреждали еще в магазине. Но я отпечатал этот негатив на дневной, так называемой соленой бумаге (на другую у меня не было денег) и немедленно побежал к Москвину. Этот снимок поразил нас. Он совершенно не был похож на все, что нам тогда приходилось видеть на фотографиях. Свет выхватывал из темноты лицо, скользил по книге и по спинке кресла, все остальное уходило в глубокую тень. То, что я увидел тогда в комнате Москвина и рискнул снять, мы видели на маленьком отпечатке. Теперь я вспоминаю об этом с улыбкой, но тогда этот снимок имел для нас огромное значение, ибо приоткрывал горизонты какого-то нового, фотографического ви́дения, пути к какой-то для нас еще неясной выразительности, осуществляемой средствами фотографии.

Мы вдруг сразу поняли, что существует фотографическое *искусство,* где свет является не только экспозиционным фактором, но прежде всего одним из основных средств выражения наших замыслов и что этим светом можно и должно управлять. При этом кто-то из нас обронил определение «световое пятно», которое мы слыхали и раньше, но истинный смысл которого начал доходить до нас только теперь.

Много о чем мы передумали — ведь мы ничего не знали и спросить нам тогда было не у кого. Поэтому нам приходилось открывать давно открытые истины, а мы даже не знали, как к ним приступиться. Где-то в мире существовала художественная фотография. Были настоящие фотографы-художники, но мы ничего об этом

не знали. У нас ничего не было — ни аппаратуры, ни принадлежностей, ни денег, на которые мы могли бы чем-нибудь обзавестись. И прежде всего не было знаний, хотя бы самых элементарных.

Но фотография увлекала нас все больше и больше, мы уже начинали понимать, что она становится в нашей жизни не только чем-то важным, но, пожалуй, главным. Та тяга, то стремление сделать искусство целью своей жизни, которое обуревало нас еще в ранней юности, вдруг вспыхнуло вновь с огромной силой.

Мы поняли, что фотография дает нам вполне определенные возможности к этому, и противиться мы были не только не в силах, но, откровенно говоря, и не хотели. К тому же в начале 20-х годов на экранах появилось много импортных кинокартин, и некоторые из них были сняты интересно и смело. Мы подумали, что ведь это тоже вид фотографии, в котором должны таиться очень большие и неожиданные возможности. Но как к этому подступиться? Мы решили, что надо поинтересоваться, что представляет собой Высший институт фотографии и фототехники, объявление которого я обнаружил еще в 1919 году.

Случайно выяснилось, что один наш знакомый, студент-путеец, является также студентом Института фотографии. Он нам рассказал, что институт этот очень интересный, что поначалу дела в нем шли хорошо, но сейчас с ним происходит что-то непонятное. Ректор болен, денег нет, занятия прекратились, но прием студентов, кажется, производится, так что есть смысл туда толкнуться. Попутно мы выяснили, что где-то, кажется во Дворце труда, есть какое-то учреждение, в котором демобилизованным дают путевки в вузы.

На следующий день я разыскал это учреждение не то в самом Дворце, не то в каком-то доме по соседству. Человек в потертой кожаной куртке с орденом Красного Знамени, высокий и очень худой, принял меня просто и, я бы даже сказал, сердечно. Отослав разъяренную секретаршу, мимо которой я прорвался в его кабинет, он очень внимательно расспросил меня, почему я хочу поступить именно в этот институт. Кстати выяснилось, что теперь он называется Фототехническим. Подумав немного, он сказал: «Прием сейчас закончен, и учебный год уже начался. Если бы ты норовил

пробиться в какое-нибудь известное учебное заведение, то я бы с тобой и разговаривать не стал, но ты рвешься на новое и нужное дело, на которое охотников как будто не много. Во всяком случае, с этим ко мне еще никто не приходил. Поэтому надо тебе помочь. Такой институт был и, кажется, еще есть. В свое время Владимир Ильич Ленин и Анатолий Васильевич Луначарский считали, что он должен быть, но сейчас я что-то давно о нем ничего не слыхал». Он стал звонить по разным телефонам, задумался и сказал: «Институт еще существует, кажется, там тяжело болен ректор и не хватает студентов. Кроме того, есть еще немало людей, которые мыслят не вперед, а лет на двадцать назад. Поэтому положение там нелегкое. Если тебя это не пугает, то путевку мы тебе дадим. Собери там несколько ребят, таких же, как ты, демобилизованных, среди преподавателей тоже, наверно, найдутся энтузиасты, и действуйте смело и решительно. Не одно препятствие вам придется преодолеть и не одну стену пробить своими лбами. Желаю тебе удачи». Он крепко пожал мне руку, и я отправился на вокзал.

К нашей «клятве в дождик» мы с Москвиным впоследствии возвращались не раз. Этот сумрачный осенний вечер, черная вода канала, темный, темный парк, наши сомнения, под которыми мы решительно подвели черту, решение идти в Фототехнический институт, и притом вдвоем, — все это запало в нашу память как один из поворотных моментов нашей жизни.

Мне было проще — я начинал новую страницу своей жизни. Москвин переходил на второй курс путейского института, ему приходилось начинать все сначала, рвать с очень многим. Он так и не сумел сделать это сразу. Через полтора года жизнь проделала это за него сама.

Глава 2
РОМАНТИЧЕСКАЯ ФОТОГРАФИЯ

В Фототехнический институт я отправился все же один и не нашел там ничего, кроме всяческого запустения. Видно, долго не было денег, персонал не оплачивался, здание не отапливалось, не убиралось и никакие занятия не производились.

Однако при более внимательном рассмотрении кое-какие признаки жизни удалось обнаружить.

Во-первых, сохранилось основное ядро профессуры, связанное с фотографическими дисциплинами: ректор института А. А. Поповицкий, к сожалению, скоро умерший, В. И. Срезневский, А. И. Прилежаев, Д. И. Лещенко, В. Б. Берингер, И. М. Пономарев, И. И. Жуков и ряд других. По существу, это был цвет тогдашней русской фотографической науки, люди бесконечно преданные своему делу, и уже это было очень хорошо.

Во-вторых, появились кое-какие средства, и начался прием студентов. К моему приходу оставались две вакансии, одну занял я сам, а на вторую привел своего приятеля путейца. Таким образом, студенческий состав был укомплектован, и, казалось бы, можно было приступить к занятиям.

К сожалению, на первом курсе до регулярных занятий дело так и не дошло. Все время возникали какие-то помехи. Но среди нас нашлось несколько инициативных ребят, к ним примкнул и Москвин, который, правда, нашим студентом не числился, но часто бывал у меня. Мы решили искать свои пути сами.

В первом этаже была маленькая комнатка с буржуйкой. Иногда мы затаскивали туда кого-нибудь из наших милых стариков, всегда готовых делиться с нами своими большими знаниями, и тогда начинались фотографические разговоры всерьез и по душам. Это были дружеские собеседования, на первый взгляд, казалось бы, лишенные какой-либо определенной системы, однако, неожиданно для самих себя, мы вдруг почувствовали, что у нас как-то исподволь создалось довольно стройное представление о фотографическом процессе, аппаратуре и оптике. Причем ряд вопросов был освещен гораздо глубже, интереснее, чем в обычной лекции.

Правда, здесь играла немалую роль фотографическая одержимость и кое-какие знания некоторых из нас. Таким образом, создалась известная сумма интересовавших нас представлений, которая легла в основу того ценнейшего фотографического фундамента, без которого ни один факультет нашего института не мог бы существовать.

Для нас это было особенно важно — мы ведь были первым курсом института, только начинавшего свое бытие, лишенного каких-либо традиций. При всем желании нам не могли уделять того внимания, на которое мы были бы вправе рассчитывать. Поэтому мы были вынуждены добывать себе наши знания любыми путями, как говорят теперь, в порядке самодеятельности. Это обстоятельство довлело над нами в течение всей нашей учебы. Что же касалось нас с Москвиным, то эти встречи побудили нас и к кое-каким самостоятельным фотографическим поискам, без которых наша операторская деятельность вряд ли могла быть осуществлена.

Так, довольно сумбурно, прошел первый курс. Когда мы перешли на второй, произошла реорганизация института — он стал Ленинградским фотокинотехникумом (ЛФКТ), и я оказался первым студентом кинотехнического отделения. Список этого отделения несколько дней состоял из листка бумаги, на котором за номером один красовалась моя фамилия. Потом появился наш декан Я. С. Попов. Но самого главного — практических занятий, хотя бы по фотографии, не было. Это побудило нас с Андреем прибегнуть к самостоятельным поискам.

Однажды, примерно в конце 1923 года, мы ехали в поезде домой, в Детское Село. Мы долго молчали, а потом, казалось бы неожиданно, произошел диалог, который был исподволь подготовлен длительными и порою мучительными раздумьями.

«Лучше всего утопающие спасают себя сами», — вдруг изрек Москвин. «Если гора не идет к Магомету — Магомет идет к горе», — продолжил я. «Пока не вижу горы», — сказал Москвин. «Гору надо сообразить», — ответил я. «Ладно, будем соображать», — буркнул Москвин. Мы опять замолчали. Потом я вдруг сказал: «Снимок, твой портрет, сделанный год назад». Москвин вопросительно посмотрел на меня. «Световое пятно», — сказал я. «Световое пятно и искусственный свет» — дополнил Москвин. Мы опять замолчали, потом я спросил: «Осветительные приборы?» «Будем соображать осветительные приборы», — ответил Москвин. «Хорошо бы посадить вас обоих в сумасшедший дом, — вдруг произнес сидевший напротив нас наш приятель, в прошлом одноклассник Москвина, — я понимаю, Вячеславу надо этим заниматься, ну а ты-то, путеец, зачем туда лезешь?» Москвин мрачно уставился на него и даже снял очки. Потом сказал: «Отстань!»

По существу это была целая программа, вернее, часть программы, потому что вторая часть прибавилась к ней через пару месяцев. Мы тогда и не подозревали, что понятие «световое пятно», о котором мы в то время имели довольно смутное представление, и «искусственный свет», при котором тогда снимали очень немногие, а мы сами даже не знали, как к нему подступиться, станут одним из краеугольных камней всего нашего дальнейшего творчества.

Дома я разыскал электролампу, еще не полуваттную, а обыкновенную, так называемую экономическую в сто свечей. Москвин обнаружил лампу в двадцать пять свечей. Полуваттные лампы в то время были редки. У Москвина же нашлись две конторские настольные лампы с вращающимися кронштейнами и жестяными рефлекторами. Немного погодя мы разыскали еще одну лампу в двадцать пять свечей и приспособили к ней какое-то подобие рефлектора. Вот это и был наш осветительный парк. Он выручал нас на всех наших домашних съемках.

Значительно хуже обстояло с фотоаппаратурой. Мой «Кодак» для наших целей уже не годился.

Наконец Москвин где-то раздобыл очень хороший аппарат «Универсаль Пальмос», но без объектива, а на объектив у нас не было денег.

Однажды, перечитывая старое, чуть ли не восьмидесятых годов прошлого столетия, немецкое руководство по фотографии Пиццигелли, я наткнулся на главу о моноклях, простейших выпукло-вогнутых неисправленных линзах. И вот эти-то неисправленные линзы Пиццигелли рекомендовал в качестве объективов для художественной фотографии, в особенности для съемки портретов.

Если бы мы были несколько больше знакомы с историей фотографии, в особенности ее первых лет и новейшей, то мы вряд ли бы изумились, но мы вообще ничего не знали и поэтому хватались за все, что нам так или иначе удавалось осмыслить.

Монокля у нас, конечно, не было, и где его достать, мы не знали, но мы решили, что двояковыпуклая линза, например обыкновенная лупа, тоже должна сработать в этом роде. Такая лупа у нас как раз была, старая, поцарапанная, с фокусным расстоянием в 180 *мм*, для

формата 9×12 *см* самым подходящим. Так как в то время не только панхроматические, но даже ортохроматические пластинки попадались очень редко, то мы вынуждены были рассчитать шкалу поправок наводки на фокус. Диафрагму мы подобрали опытным путем. Нашим первым снимком, сделанным с помощью этого объектива, был портрет того самого студента, который в поезде упрекал Москвина за чрезмерное увлечение фотографией. Когда мы отпечатали снимок (а нам так не терпелось узнать, что получилось, что мы печатали его с мокрого негатива), мы были просто поражены живописностью рисунка, какой-то необычной для исправленного анастигмата объемностью и лепкой изображения. Контрасты света, вызванные ограниченностью нашего осветительного парка, были приятно сглажены. Весь снимок приобрел несколько растушеванный, мягкий характер, при котором второстепенные мелкие детали были смягчены, а главное, наоборот, как-то выделялось. Мы сразу поняли, что манера работы со световыми пятнами, в наших тогдашних очень ограниченных возможностях, контрастноватая, а иногда даже жесткая, особенно подходит к характеру изображения, даваемого нашей лупой, и что, используя это обстоятельство, можно добиться очень интересных результатов. Таким образом, была определена вторая часть нашей программы, слившаяся в единое целое с первой. В результате ряда поисков был найден принцип съемки, различные варианты которого мы впоследствии многократно использовали во многих картинах.

Свои довольно многочисленные фотографии того периода мы подписывали словом АМОГОР (А. Москвин — Горданов). Это слово мы ставили и на наши самодельные объективы, которые мы комбинировали из разных линз.

Нашим постоянным и притом неизменно благожелательным консультантом был Иван Матвеевич Пономарев, замечательный фотограф-художник в полном смысле этого слова, человек, которому мы очень многим обязаны, который был, пожалуй, нашим единственным постоянным учителем.

Когда мы пришли к нему впервые, он засмеялся и сказал: «Очень рад, что вы пришли к этому сами, но

учтите, что велосипед или карандаш изобретали неоднократно. Кстати, поинтересуйтесь портретными объективами Петцваля, в особенности в варианте Дальмейера, а также кое-какими фотоальманахами в нашей библиотеке». Спустя некоторое время Иван Матвеевич повел нас к профессору В. Б. Берингеру, заведующему кафедрой художественной фотографии. При разговоре присутствовал еще один, очень интересный, преподаватель фотографии — М. Н. Муравейский.

Василий Балтазарович Берингер долго рассматривал наши снимки, потом прочел целую лекцию о Давиде Октавии Хиле, Роберте Адамсоне, Эдварде Стейкене, тогда еще яростном адепте импрессионистской фотографии, а впоследствии реалисте, еще раз взглянул на некоторые наши снимки и как-то задумчиво сказал: «Романтическая фотография, в полном смысле слова романтическая. Продолжайте и дальше в этом направлении».

Мы ушли очень довольные. Вдруг Москвин сказал: «А ведь определение правильное. Романтическая фотография! Значит, мы фотографы-романтики!» «Нам надо стать кинооператорами-романтиками» — сказал я. Москвин посмотрел вперед своим взглядом, который для тех, кто его мало знал, казался таким странным и непонятным. «Вероятно, мы ими и станем», — сказал он.

Это определение Берингера дало нам, неожиданно для нас самих, очень многое. Кем бы нас впоследствии ни именовали — экспрессионистами, импрессионистами, формалистами и т. д. и т. д., для нас самих определение «романтическая фотография» было самым правильным и понятным. Что же касается АМОГОР, то он всегда оставался символом нашего фотографического братства. Пользовались мы им редко, и думаю, что о нем, да и о романтической фотографии мало кто знал. Для нас это все были определения «для внутреннего потребления».

Так прошел 1923/24 учебный год, и мы с Андреем могли подвести кое-какие итоги. Собственно говоря, итоги надо было подводить не за этот учебный год, а с осени 1922 года, когда я сделал тот самый портрет Москвина. Последняя же зима просто привела наши поиски и чаяния к тому результату, который В. Б. Берингер и назвал «романтической фотографией». Очень наивному и примитивному результату, если рассматри-

вать его с позиций сегодняшнего дня, но тогда это была первая и весьма ощутимая ступень на той лестнице, по которой мы твердо решили подняться. Это уже был багаж, как мы это называли.

Учебное заведение, в котором я учился, а Москвин бывал достаточно часто, к сожалению, не определило, не подсказало пути, по которому мы должны были творчески развиваться. Насколько я понимаю, там и впоследствии на этот счет было не очень богато. Учебное заведение дало нам, мне и Москвину, сумму очень ценных теоретических знаний, которые мы получили как в результате курсовых занятий, так и в частых, очень плодотворных и сердечных встречах с такими людьми, как В. И. Срезневский, А. И. Прилежаев, С. О. Максимович, И. И. Жуков, В. Б. Берингер, М. И. Муравейский и прежде всего И. М. Пономарев, которые так великодушно и щедро делились с нами своими большими знаниями и опытом.

Наши первые, основные и очень правильные представления о фотографической теории мы получили у них. Творческие же пути мы вынуждены были искать сами, в ЛФКТ тогда в этом отношении просто не было реальных возможностей. Сумма теоретических знаний, полученных в ЛФКТ и кое-какой литературе, которую нам иногда удавалось разыскать, и наши домашние фотографические поиски, к которым мы относились очень серьезно и которые для большинства были полной неожиданностью, привели нас к романтической фотографии, которая впоследствии оказалась одним из основных элементов нашего творческого пути.

Глава 3
ЛЕТО 1924 ГОДА

Лето 1924 года ознаменовалось двумя событиями.

Во-первых, при «чистке» студентов Института инженеров путей сообщения Москвина исключили за то, что он за весь год не сдал ни одного зачета, а тратил все время на фотографию. Это был страшный удар по его самолюбию, хотя предвидеть его было не так уж трудно и я не раз пытался поговорить с ним на эту тему. Мне казалось, что если он хочет стать инженером-путей-

цем, то ему в путейском институте надо заниматься, а не только числиться. Если же он собирается стать кинооператором, то надо перебираться к нам в Фотокинотехникум. Сложным делом было разговаривать с Андреем, если он этого не хотел, а уж получить от него в таком случае вразумительный ответ... Я что-то не знаю людей, которым это удавалось.

Первое, что он сделал, когда 24 мая вернулся домой уже исключенным студентом, это потребовал, чтобы я его снял. Я сделал несколько снимков, один из них он одобрил и даже презентовал мне с соответствующей надписью. Этот день стал для него своего рода Рубиконом. Все путейские корабли были для него сожжены, и вернуться туда он уже не мог, тем более что во время собеседования он разозлился и наговорил комиссии много лишнего. Пожалуй, на моей памяти это был единственный раз, когда Москвин демонстрировал свои переживания в столь резкой и откровенной форме.

Такое настроение длилось у него несколько дней, потом он успокоился и начал думать о будущем. Теперь таким, наиболее приемлемым и желанным для него, будущим стала операторская работа.

Я сразу же попытался устроить его в Фотокинотехникум, но тогдашнее руководство, которое наш курс вообще не очень любило (мы считались «бузотерами», беспокойными, так как все время чего-то добивались), немедленно заявило, что «не намерено предоставлять убежище исключенным студентам».

В июле четыре студента нашего курса были направлены на кинофабрику «Севзапкино» для прохождения производственной практики. В их состав входили А. Г. Машкович, Н. Н. Лазаренко, Е. А. Алексеев и я. Мы были первыми студентами нашего техникума, направленными на производство. Насчет того, как нас там примут, мы себе особых иллюзий не строили. Накануне наши представители побывали на фабрике, и с ними разговаривали отнюдь не любезно. Нашелся даже один «деятель», который просто предложил уплатить нам вперед зарплату за все время прохождения практики при условии, что на самой фабрике ноги нашей не будет. Сегодня подобный разговор просто невозможно себе представить, но не следует забывать, что в то время почти все лица, считавшиеся киноспециалистами (было

такое весьма растяжимое определение «киноспециалист», один из них даже в телефонной книге поставил против своей фамилии — «киноспец.»), были самоучками, иногда еще и мелкими хозяйчиками, обладавшими некоторой суммой практических навыков и какими-то таинственными «знаниями», о которых они крайне неохотно распространялись. Очень часто мы впоследствии убеждались, что распространяться-то было не о чем.

Е. А. Алексеева и меня первоначально направили в кинолабораторию. Думаю, что если сегодня нашему современнику кинолаборанту или оператору предложили бы иметь дело с подобным цехом обработки пленки, с пылью и грязью, поступавшими через выходившие на двор окна, его бы немедленно хватил инфаркт или еще какая-нибудь болезнь в этом роде, но тогда все то, что мы там нашли, считалось вполне нормальным, а кое-кто даже рассматривал эту лабораторию как нечто прогрессивное. Алексеев, кстати сказать, в будущем сам выдающийся лаборант и руководитель лаборатории, выдержал недолго и дней через десять вернулся в техникум. Я продержался весь месяц, меня манила операторская практика.

Особенно ярких впечатлений лаборатория во мне не оставила. Фотографически даже тогда я был достаточно грамотным человеком, чтобы понимать, что так работать не следует. Впрочем, довольно скоро, когда начальником кинолаборатории стал Василий Андреевич Петров, который прежде всего перенес лабораторию на Каменный остров (туда, где теперь копировальная фабрика им. 1 Мая), все встало на свое место. Когда мой лабораторный искус кончился, я был направлен на операторскую практику. Шел я на нее, конечно, с душевным трепетом. Еще в техникуме нам рассказывали о каких-то необычайных операторских секретах, к которым операторы никого не подпускают, а оказанный нам на фабрике прием к особому оптимизму тоже не располагал. К нашему великому удивлению и радости, все получилось наоборот.

Операторы приняли нас очень спокойно и просто, ничего от нас не скрывали, охотно отвечали на все наши вопросы. Мы очень скоро поняли, что ненависть, которую они к нам якобы питали, существовала только в фантазии некоторых наших педагогов.

Моя операторская практика продолжалась полтора месяца. Это было, конечно, очень мало, в особенности если учесть, что в техникуме мы по этой линии не получили ни знаний, ни навыков. Я понимал, и, к сожалению, оказался прав, что по этой линии и в ближайшем учебном году ничего не изменится, и поэтому с жадностью старался воспринимать все, с чем только удавалось столкнуться. При этом мне в большинстве случаев приходилось осмысливать все самому и о многом догадываться, так как, хотя мне никто в объяснениях не отказывал, а под конец практики, когда ко мне уже попривыкли, даже стали кое-что показывать, все же на занятия со мной времени не было, да и особенного желания и умения, вероятно, тоже. Меня выручала фотографическая подготовка, которую я получил в техникуме, и я мысленно возблагодарил своих педагогов, а также наши с Москвиным занятия.

Если бы так же обстояло дело с киносъемкой! К сожалению, первый оператор-педагог появился в техникуме только через шесть лет, и им был... я сам.

К моему приходу на кинофабрике снималось несколько картин. Больше всего толков вызывала картина «Похождения Октябрины», эксцентрическая комедия, которую ставили два молодых режиссера, руководители творческого объединения ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера). Один из них был очень худой и вежливый, звали его Григорий Михайлович Козинцев. Другой был плотный, коренастый и значительно менее вежливый, его звали Леонид Захарович Трауберг. Согласно их тогдашнему фэксовскому вероучению, картина их изобиловала всяческой эксцентриадой и трюками, за которыми не всегда удавалось рассмотреть сюжет. Все это давало повод к обильным насмешкам, подчас зубоскальству, и вряд ли в то время кто-нибудь понимал, что картины фэксов — первые шаги большого поиска, который окажется столь плодотворным и так много даст советской кинематографии.

Снимал картину оператор Федор Константинович Вериго-Доровский, один из лучших ленинградских операторов того времени, большой мастер трюковых и комбинированных съемок. Когда-то он учился в балетном училище и, возможно, даже окончил его. Потом он стал заниматься фотографией и вскоре перешел на кинематограф. Перед империалистической мировой войной у него и у его брата Леопольда было нечто вроде кинолаборатории, а попутно производились киносъемки — иногда картин, иногда хроники, причем Федор Константинович по тем временам снимал, безусловно, хорошо. Оператор он был очень смелый, ездил на съемку различных эпидемий, снимал на фронте и т. д. Работая на картинах, он очень любил пользоваться рискованными точками. Я видел фотографию, снятую на верхней площадке Исаакиевского собора: Федор Константинович делает балетное па, стоя одной ногой на головке штатива. Был он знаменит как виртуознейший ругатель. Действительно, подобного ему я за всю жизнь не встречал. Многие считали его поэтому человеком грубым и даже просто злым, что ему даже нравилось, но на самом деле был он на редкость добр, отзывчив и деликатен. У его квартирной хозяйки Любови Ивановны Беляевой был сын Святослав, Славушка, как его все звали, которого она долго не могла никуда пристроить. Федор Константинович забрал этого Славушку к себе и в течение двух лет устраивал ему достаточно черную жизнь, посвящая его во все тонкости операторского ремесла, какие только были ему самому известны, а впоследствии выдвинул на самостоятельную работу.

Со Святославом Беляевым мы как-то сразу подружились и дружили до его гибели на Ленинградском фронте в феврале 1942 года. Он очень много помог и Москвину и мне.

Федору Константиновичу закончить «Похождения Октябрины» так и не удалось. Он был назначен оператором на картину «Красные партизаны» к режиссеру В. К. Висковскому. «Похождения Октябрины» заканчивал Иван Сергеевич Фролов, тоже один из лучших операторов того времени.

Ивана Сергеевича нам в техникуме аттестовали как неприступного хранителя каких-то особых операторских секретов (если бы я за всю свою операторскую жизнь наткнулся хотя бы на один секрет! Если человек талантлив, то ему никакие секреты не требуются, ну, а если нет... Полагаю, что разговоры о секретах это просто сомнительный камуфляж бездарных неучей). Я хорошо запомнил разговор с ним, когда мы всей группой окружили его.

2 Заказ № 2020

«Я нигде не учился и начал с помощников, а еще раньше с мальчиков и до всего должен был доходить сам. Вы и сейчас знаете не меньше меня, а во многом, может быть, и больше. И снимать будете не хуже меня, а должно быть и лучше. Ведь вы будете знать больше, чем знаю я. Спрашивайте меня обо всем, я отвечу на все, что смогу».

Приблизительно так же высказывался и Ф. К. Вериго-Доровский. Я был прикомандирован к оператору Николаю Васильевичу Ефремову, который только что вернулся из экспедиции по Волге. Это был старый оператор, снимавший в свое время большинство корифеев русского дореволюционного кинематографа и с гордостью об этом вспоминавший. «Работали вместе», — говорил он с каким-то чувством внутреннего удовлетворения, когда его спрашивали о Вере Холодной, Полонском или еще о ком-нибудь из них.

Сейчас он был назначен на картину «Н+Н+Н», что должно было обозначать «Нини+Налоги+Неприятности», трехчастную комедию по сценарию и в постановке Владимира Георгиевича Шмидгофа, молодого режиссера, только еще начинавшего работать в кинематографе. В картине должны были сниматься И. Кунина, М. Добрынин (известный в то время конферансье), А. Ржешевский — впоследствии известный сценарист, Е. Кумейко и другие. Администратора и художника на картине не было. Этим делом занимались все понемногу.

Поначалу Николай Васильевич относился ко мне с некоторым холодком, но, узнав, что я ученик И. М. Пономарева, очень обрадовался и стал относиться ко мне уже как к своему. «Хороший у тебя учитель, — несколько раз повторил он, — передай ему самый, самый сердечный привет». Я сейчас не могу вспомнить, где они познакомились. Когда я спросил Ивана Матвеевича о Ефремове, он сказал: «Был фотографом в Глазове. Кажется, там и в Вологде его фотография считалась одной из лучших. Ретушью и прочим таким злоупотреблял меньше других, что уже очень хорошо. Во всем остальном типичный коммерческий фотограф. Как и почему он занялся киносъемкой, не очень себе представляю. Вероятно, в те времена это было выгодно».

Моя голова была забита всякими творческими запросами, и я, естественно, пытался добиться у Николая

Васильевича ответа, хотя бы на некоторые из них. И тогда возникали диалоги вроде следующего:

Я. Николай Васильевич, я хотел бы прочесть сценарий.

Ефремов. А зачем?

Я. Чтобы знать, что мы будем снимать.

Ефремов. А вот выйдем завтра на съемку и узнаем.

Я. Но ведь должны же мы продумать свои творческие установки.

Ефремов. Какие установки?

Я. Хотя бы свет.

Ефремов. Свет бывает передний, боковой и верхний. Заднего света не бывает и нижнего тоже. Запомни это и не дури. Для твоего же добра говорю!

Я все-таки не отставал и постепенно втянул его в откровенные разговоры «по душам», а однажды даже принес ему кое-что из своих фоторабот. Вопреки моим ожиданиям, он не подверг их уничтожающему разносу, и кое-что даже похвалил. Через несколько дней он принес мне несколько своих снимков, совершенно непохожих на то, что я ожидал, главным образом пейзажи и кое-какие портреты. Там, конечно, не было ничего экстравагантного, но все-таки была какая-то свежесть, интересная композиция кадра и ведение светотени. «Вот так я снимал когда-то, еще молодым, для себя, но кормит-то ведь публика, а она требует вот это!» — и он показал мне несколько тщательно вылизанных ретушью портретов.

Через несколько минут он вдруг сказал мне с какой-то неизъяснимой грустью: «Ты, наверно, будешь снимать так, как тебе хочется, как ты говоришь, но я ведь в свое время и подумать об этом не посмел бы».

Так мы проработали полтора месяца. Снимали старательно, и, надо отдать Николаю Васильевичу должное, он старался создать в кадре хотя бы какой-то намек на световую лепку. Ну а что касается ракурса и т. д., то тут, конечно, говорить было не о чем.

Поскольку стены и крыша ателье (б. зимний сад, площадью 8×15 *м*) были застеклены, съемки производились преимущественно при дневном свете, и только тени подсвечивались искусственным. Ефремов, которого я, а за мной и вся фабрика, прозвал «дедом», или «дедом Ефремовым», делал это довольно деликатно, хотя

мне и казалось, что он перебарщивает, но когда я увидел, как Л. О. Дранков, «старейший оператор», вылизывал в декорации малейшую тень, а потом увидел на экране серое, какое-то «слепое» изображение, то поневоле зауважал своего «деда».

Несколько раз мне пришлось поработать с Ф. К. Вериго-Доровским, который снимал тогда с режиссером Вячеславом Казимировичем Висковским картину «Красные партизаны». Здесь было, конечно, много темперамента, шума, виртуозной ругани, совершенно, впрочем, бессмысленной и беззлобной, на которую, вероятно поэтому, никто не обращал внимания. К сожалению, на экране я особых следов этого темперамента не обнаружил.

Однажды Н. В. Ефремова (со мной, конечно, ибо он в то время не любил, когда меня с ним не было), Л. О. Дранкова и С. А. Беляева, под руководством ассистента Висковского Бориса Алексеевича Медведева (ныне известный режиссер «Леннаучфильма») послали снять фрагменты военных маневров в районе Усть-Ижоры.

Мы должны были встретиться у Троицкого (ныне Кировского) моста, чтобы сесть на катер, но Ефремов почему-то не появился (как потом выяснилось, он перепутал мосты), и поэтому мы вынуждены были отправиться без него.

— Будешь снимать сам — сказал мне вдруг Медведев. Я ответил, что никем на это не уполномочен и вряд ли Ефремов мне бы это разрешил. «А срывать съемку ему кто-нибудь разрешил? — рассвирепел Медведев. — Пусть будет доволен, если кто-нибудь снимет за него и привезет материал».

Я ничего не ответил и, откровенно говоря, не знал, как мне поступить, однако события приняли такой оборот, что особенно колебаться уже не приходилось.

Подъезжая к месту съемки, я вдруг увидел, как Лев Осипович Дранков вынул из кофра пару очень элегантных белых парусиновых туфель и немедленно их надел. Я смотрел на это с великим удивлением — ни сырой, глинистый берег, на который мы высаживались, ни характер предстоящей работы не располагали к ношению подобной обуви. Славушка Беляев, заметив мое удивление, тихо шепнул мне, что Лев Осипович снимает

в этой обуви даже в мороз, что это у него своего рода фетиш и иначе у него ничего не получается.

Во время нашего разговора вдруг раздался страшный вопль. Оказывается, Лев Осипович поскользнулся и упал в воду головой вниз. У борта катера торчали его ноги в знаменитых белых туфлях. Мы вытащили его из воды и, кажется, весьма своевременно, а также и его аппарат, который он тоже сумел туда уронить. Тут уж Медведев рассвирепел окончательно и, правду говоря, имел на это все основания.

«Будешь снимать,— заявил он мне,— что мне, съемку отменять?!» Много разговаривать тут уж не приходилось, и мы со Славушкой лихо отсняли все, что полагалось. Правда, к концу дня к нам присоединился и подсохший Дранков.

Лев Осипович был очень славным и добрым человеком. Как оператор он сформировался примерно в период 1908—1912 годов и дальше этого не пошел. Кроме операторских дел, он занимался еще всяческой иной деятельностью, среди которой немалое место занимало разведение породистых кур на его даче в Сестрорецке.

На следующее утро я шел на студию без особого энтузиазма: я не знал, как отнесется к моей самовольной съемке Ефремов. На мое счастье, я попал как раз к скандалу между Ефремовым и Висковским, распекавшим его за невыход на съемку.

Я подошел к «деду» и по-военному отрапортовал ему: «Товарищ Ефремов! Согласно вашему указанию съемка проведена». Висковский удивленно уставился на меня. «Уж не вы ли снимали?» — спросил он не без доли сарказма. «Дед» немедленно оценил ситуацию. «Да, он! — громогласно заявил он.— Надо выдвигать молодых, а не то скоро и снимать будет некому». Висковский, который сам любил возиться с молодежью, не нашелся, что возразить. «Завтра посмотрим», — сказал он.

Завтра действительно посмотрели, и мои куски оказались не хуже других. «Дед» страшно возгордился и всюду заявлял: «Месяц как у меня побыл и уже сам снимает».

За несколько дней до моего ухода с практики меня подозвали «дед» и Ф. К. Вериго-Доровский. Суть разговора была следующая: «Брось свой Фотокинотехникум и оставайся здесь. Поработаешь с нами и через год

будешь сам снимать». Очень соблазнительное предложение, конечно, но я понимал, что у меня остался год до окончания учебного заведения и дипломная работа, которая начинала меня уже волновать. Обрывать это мне ужасно не хотелось. Кроме того, я понимал, что надо устраивать Москвина, который все еще пребывал в неприкаянном состоянии.

Все это я высказал, и «дед» весьма неодобрительно сказал: «Зря отказываешься, парень, потом будет во много раз труднее. Ну, а друга на всякий случай приведи».

Он оказался прав, Николай Васильевич. На «Ленфильм» я попал только через три года, да и то с трудом. Я не жалел об этом. «Багаж», который я приобрел за это время, дал мне очень многое.

Москвина я привел на следующий день. «Дед» сказал: «Ладно, приходи ко мне». Потом повернулся в мою сторону и мрачно произнес: «А все-таки зря это ты!» Вериго-Доровский стиснул Андрею руку так, как это умел делать только он, а Москвин даже не поморщился. «Может, будет толк!» — изрек Федор Константинович.

Поскольку идет разговор о Ефремове, то хочется упомянуть еще об одном обстоятельстве. У него, если можно так выразиться, была «легкая рука» в отношении операторского молодняка. После меня у него был Москвин, затем, когда он в Москве снимал картину «Жена предревкома», у него начинал Ж. К. Мартов, после возвращения на «Ленфильм» с ним работал А. Л. Богоров, а впоследствии уже мои бывшие студенты М. С. Магид и М. И. Шамкович. Были, вероятно, и другие.

Перед самым уходом я еще успел познакомить Андрея со Славушкой Беляевым и попросить его показать Москвину основные приемы нашей профессии, в особенности в отношении аппаратуры, которые тот, естественно, знать не мог. Славушка не только обещал, но выполнил свое обещание. Он сделал очень много, и без него Москвину было бы гораздо труднее, а может быть, и просто невозможно сразу так блистательно начать свою карьеру, попав через год в коллектив ФЭКС. Не меньше сделал Славушка и для меня, и я никогда об этом не забывал.

На этом моя практика и кончилась. Я глотнул немного киножизни, какой бы она по тем временам ни

была, но все-таки жизни, и вернулся в пропитанные затхлым воздухом и не менее затхлыми делами стены Фотокинотехникума. Ох, как не хотелось!

Глава 4

ПОСЛЕДНИЙ КУРС

Третий курс был нашим последним курсом, на котором нам должны были преподать киносъемку, обработку пленки и т. д., но времени на это оставалось мало, и реальных возможностей еще меньше.

Неожиданно вместо И. Е. Ермилова, ставшего ректором после смерти А. А. Поповицкого, был назначен профессор Д. И. Лещенко, очень старый член партии, один из зачинателей советской кинематографии. Однако приход его мало что изменил в нашей судьбе. Сразу он чего-нибудь ничего изменить не мог, а на долгие сборы у нас не было уже времени. Правда, был приглашен преподаватель киносъемки В. П. Вишневский, обладатель собственного киносъемочного аппарата «Дебри» чуть ли не первого выпуска. Человек он был очень отзывчивый, доброжелательный, активный общественник, но, к сожалению, в художественной кинематографии он никогда не работал. Естественно, что преподать нам что-нибудь по этой части он не мог, да при имевшихся ресурсах вряд ли кто-нибудь другой сумел бы это сделать. Я понял, что и здесь надо искать свои пути.

Когда мы однажды возвращались домой последним поездом, я заявил: «Наша романтическая фотография должна стать романтической кинематографией и притом тоже нашей». «Конечно, — подтвердил Москвин, — но как это сделать без возможностей киносъемки?» «Я кое-что надумал, — признался я.— Очень трудно, правда, но один путь есть». Ход моих мыслей был приблизительно следующий: в немом кинематографе того времени (а мы даже не подозревали, что через несколько лет он уже станет звуковым) часто использовались кадры, построенные на относительной статике. При стремительном монтаже коротких кусков это имело свой резон. В особенности это относилось к крупному плану.

Для того чтобы эти статичные, короткие планы могли произвести максимальное впечатление, им старались

придать предельную выразительность также и за счет всех средств, бывших в распоряжении оператора, многие из которых были заимствованы у художественной фотографии.

«В конце концов при правильном мышлении от статической фотографии до статических кадров не так уж далеко, — заключил я, — нужно только подготовить себя так, чтобы при первой же возможности перенести все это в условия киносъемки. . .» Москвин помолчал, потом заметил: «Очень трудный путь». «Другого у меня сейчас нет, — сказал я, — да и вряд ли он скоро появится. Кстати, надо будет подключить к этим поискам и тему моей будущей дипломной работы». «Ты взял характер изображения, даваемый различными объективами?» — спросил Андрей. Я молча кивнул. «Все наша старая лупа, — усмехнулся Москвин. — Кстати, большое фотоателье у вас заработало?» «Да, — сказал я, — поставили буржуйку, будешь ко мне приходить».

Москвин задумчиво посмотрел на меня. «Буду приходить, — сказал он, — хотя вряд ли мне сейчас будут у вас рады, все-таки выгнанный студент. Может быть, выйдет какой-нибудь случай на кинофабрике. . .» Его «случай», правда, не очень скоро, но вышел, моего пришлось ждать гораздо дольше.

Насколько же я был в то время уверен в себе и в своем будущем и одержим страстью к профессии, которую я внутренне признал основным делом своей жизни, если рискнул избрать этот путь, — предельно тернистый, но, к сожалению, тогда для меня единственно возможный. . .

В большом фотоателье наконец разрешили пробить отверстия в дымоходах и установить буржуйки. После комнаты Москвина, в которой мы в прошлом году проводили свой фотоэксперимент, это ателье с его первоклассным оборудованием меня более чем устраивало.

Очень хорошая павильонная камера, лучше и мечтать нельзя, с интереснейшим набором объективов, комплект осветительной аппаратуры для мощных полуваттных ламп, изготовленный еще в мастерских института, два дуговых осветительных прибора «Юпитер», несколько фонов, прекрасная фотолаборатория, негативная и позитивная, с очень хорошим увеличителем, мойками, проточной водой и т. д. и т. д.

О чем я мог еще мечтать?!

Вдобавок я был одним из очень немногих претендентов на ателье, так как я что-то не помню, чтобы, кроме меня, кто-нибудь там работал. Николай Виссарионович Емельянов-Гогниев, который этим ателье ведал, человек очень милый и предупредительный, охотно оставлял его в мое владение на целые вечера.

Я сразу же понял, что для того, что я задумал, это ателье являлось для меня весьма важным фактором. В нем я мог серьезно и спокойно проводить свои поиски портрета — крупного плана, позволить себе кое-какие групповые комбинации, съемку движения, например танца, работать всерьез со светом, многое я мог позволить себе в этом ателье. И. М. Пономарев, видя, как я усердствую, сказал мне смеясь: «Дорвался наконец».

Продолжая свои фотографические поиски, я старался приблизить их по возможности к условиям киносъемки и, если так можно выразиться, суммировать в них весь «багаж», который накопился у меня за последние два года. Сюда входил и анализ наших с Москвиным прошлогодних работ, сделанных в домашней обстановке, и занятия у художника И. Б. Стреблова по разбору световых пятен, и размышления о взаимосвязи контрастов освещения и характера изображения, даваемого объективом, и выводы, сделанные на летней практике.

Я еще раз пересмотрел свое отношение к любимым поэтическим и музыкальным произведениям, которые в течение всей моей жизни всегда стояли у меня на первом месте, изобразительному искусству, кое-каким кинокартинам. Может быть, именно тогда, когда я готовился к работе, которая, как я понимал, должна была сыграть немалую роль в дальнейшем развитии моего творческого пути, в моих мыслях студента-третьекурсника впервые начали суммироваться, обобщаться все эти представления, выливаться в какие-то образы, не всегда ясные, но все-таки образы, до которых можно было как-то добраться. Нелегок был этот поиск, но разбираться в нем я мог и должен был один.

Москвин ежедневно бывал на кинофабрике. Приходилось ему там нелегко — ведь отношение к нему было весьма настороженным и не слишком хорошим. Неизвестно откуда взявшийся человек ходит по студии, присматривается, понимает явно больше, чем остальные

операторы, — конечно, опасный конкурент! Не помню уже, под каким видом он там существовал, но никакой зарплаты он не получал, и это было тоже нелегко. Надо было обладать его упорством, чтобы выжидать свой «случай».

Естественно, мы встречались с ним реже, но все же до Нового года успели провести несколько домашних съемок, пожалуй более интересных, чем предыдущие.

Все дальнейшие фотопоиски я вел один. Иван Матвеевич Пономарев сказал мне: «Работай так, как тебе подскажет твоя совесть художника. И в своем кино работай так же. Но к критике прислушивайся. Не обращай внимания на критиканов!»

К этому времени я успел уже достаточно подробно ознакомиться с историей художественной фотографии, начиная с произведений ее основоположников Давида Октавия Хила и Роберта Адамсона (я хорошо запомнил портрет Хила работы Адамсона, по освещению и оптическому рисунку чрезвычайно близкий нашей романтической фотографии) и кончая, например, работами Эдварда Стейкена. Все это я также воспринимал с учетом наших кинематографических планов и на основании виденного делал свои выводы.

Однажды мои друзья, театральные художники Татьяна Георгиевна Бруни и ее муж Георгий Несторович Коршиков предложили мне поснимать балет. Я охотно согласился и таким образом подружился с солистами Академического театра оперы и балета (ныне им. С. М. Кирова) Ольгой Петровной Мунгаловой и Петром Андреевичем Гусевым. Даже сейчас, при наличии легких ручных камер, высокочувствительной пленки, светосильной оптики и т. д., съемки танца, если ими заниматься всерьез, являются не очень легким делом, а тогда... Все той же громадной, с трудом управляемой павильонной камерой, на пластинках, чувствительность которых сейчас даже трудно установить и т. д. и т. д.

Выручило нас только сразу установившееся исключительное взаимопонимание, в особенности с Гусевым, великолепно чувствовавшим кадр и свет и свое положение в нем, прирожденным кинобалетмейстером.

Мы работали с редким увлечением (в то время они готовили с балетмейстером Ф. В. Лопуховым балет «Ледяная дева»), и я сделал ряд интереснейших снимков,

негативы которых, к сожалению, погибли в 1943 году, во время блокады Ленинграда.

Совместная работа приносила нам немало радости, тем более что результаты почти всегда были интересны, причем делали мы все это из чистого энтузиазма, так как по наивности мы даже и не помышляли извлечь из своих снимков хотя бы какую-нибудь материальную выгоду.

Кроме Мунгаловой и Гусева, я снимал еще кое-кого из танцовщиков. Среди них была очень интересная эстрадная пара — Спокойская и Мономахов.

На втором курсе учились два студента — Владимир Тимофеевич Яковлев и Михаил Николаевич Ротинов. Яковлев был поручен моему вниманию своей сестрой Еленой Тимофеевной, с которой мы в 1922—1924 годах встречались, когда она заходила к нам в техникум к своей подруге, нашему секретарю Анне Дмитриевне Захаровой. Ротинов был его приятелем. С Яковлевым мы впоследствии много и хорошо работали. Около десяти лет.

Так вот эти, как их называли, два Аякса, а иногда и их третий компаньон С. В. Масленников, по прозвищу Снукки, пристрастились ходить на мои съемки. Я к этому так привык, что даже удивлялся, если кого-нибудь из них не было.

Чтобы уж покончить со съемками танцев, забегу немного вперед. Весной 1926 года ко мне зашел Евгений Павлович Гершуни, большой знаток и любитель эстрады и эстрадных танцев. Он где-то видел мои снимки и предложил мне заняться разработкой проблемы танца в кино. Мы стали размышлять по этому поводу и пришли к тому же, к чему пришли и мы с Гусевым. От экранизации балетного спектакля кино ничего не выигрывает, а балет только теряет. Надо находить какой-то новый вид танца, заранее приспособленный к показу средствами кинематографа, с учетом монтажа, движения камеры и т. д. И ставить такой танец должен кинобалетмейстер (ох, как подошел бы к этому П. А. Гусев!). Вообще перспективы на этот счет разворачивались необычайно интересные. Но, увы, материальная сторона...

Заинтересовать этим «Севзапкино» не удалось (новаторство! поиск! что из всего этого получится!?), и

дальше нескольких фотопроб дело так и не пошло. А жаль, и даже очень.

Через год, когда я руководил фотокружком в Театре им. Кирова, куда меня втянули О. Мунгалова, П. Гусев и Н. Ишутин, Федор Васильевич Лопухов вспомнил об этом деле и воскликнул: «Какие перспективы упущены! Ведь можно было создать совершенно новый вид танца!»

Летом 1925 года Москвин наконец поймал свой «случай» — прорвался на картину.

Однажды уже почти ночью я, засыпая, услышал вдруг свист, наш условный сигнал — первую тему из «Шехеразады» Римского-Корсакова. Продрав глаза, я увидел Москвина. С характерным для него демонстративным спокойствием (чем больше он волновался, тем спокойнее старался выглядеть, как будто он мог меня этим обмануть!) он рассказал, что фэксы, Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг, собираются снимать картину «Моряк с «Авроры» (впоследствии картина была названа «Чертово колесо»). Работавшие с ними ранее Ф. К. Вериго-Доровский и И. С. Фролов предпочитали снимать с более «солидными» режиссерами и поэтому рекомендовали на эту картину в качестве оператора Москвина. Я не помню сейчас всех подробностей этого дела. В общем режиссеры согласились, но им пришлось выдержать немалые баталии с дирекцией, которая в конце концов тоже согласилась, но под ответственность режиссера.

Тут же ночью мы подняли с постели нашего соседа, оптика-механика, и заставили его подгонять наши стеклышки под кинооправы. Кроме того, я дал Москвину комплект светофильтров, политый для меня в лабораториях техникума.

Мы подытожили багаж, с которым Москвин отправлялся в свое первое кинематографическое плавание, обещавшее быть достаточно бурным.

Честь и слава режиссерам, которые, однажды поверив в Москвина, помогли преодолеть трудности первого периода. Сколько было выправлено неудач, переснято павильонов и притом так, что вне съемочной группы об этом никто даже не подозревал.

Так было положено начало коллективу (в него вошел еще художник Евгений Евгеньевич Еней), который вписал не одну замечательную страницу в историю со-

ветской и мировой кинематографии и продержался в этом составе вплоть до безвременной смерти Москвина.

Но пока Москвин начинал свой славный и нелегкий операторский путь, мне предстояло одолеть последний тур в моей alma mater — дипломную работу.

В наследство от института техникум получил орган, продолжавший именоваться ученым советом, и смело могу сказать, что по своему составу это был высокоавторитетный орган.

Предложенную мною тему «Влияние оптики на характер изображения при съемке художественного фильма» охотно утвердили. Сегодня я, вероятно, сформулировал бы это название несколько иначе, но тогда я был еще мало искушен в подобных тонкостях, а из членов совета, прекрасно понимавших, о чем будет идти речь в моей работе, тоже, наверно, никто о ее заглавии особенно не задумывался. Это должна была быть работа о чисто художественной стороне изображения, даваемого различного рода объективами, начиная с резкого рисунка высококорригированного анастигмата и кончая специально рассчитанными мягкорисующими объективами, и об их творческом использовании. Естественно, встал вопрос о руководителе темы. Александр Иванович Прилежаев, человек, который знал об объективах все, что о них можно было знать, независимо от того, для какого вида съемок они были предназначены, порекомендовал молодого оптика Николая Яковлевича Забабурина, учившегося когда-то в нашем институте и впоследствии работавшего на Государственном оптическом заводе. Я знал его еще нашим студентом. Он был достаточно молод и пытлив, и, когда я объяснил ему суть дела и показал снимки, он увлеченно принялся за дело.

Работа у нас пошла хорошо. Николай Яковлевич имел возможность доставать кое-какую иностранную литературу, которую я тогда еще не знал. (Владел более или менее иностранными языками, читал кое-где между строк.) Используя мой фотографический опыт, а также кинематографический Москвина, мы сумели все-таки разобраться в этих вопросах. Было, конечно, очень трудно переводить некоторые обстоятельства фотографически бесспорные на условия киносъемки. Александр Иванович, которому я иногда свою работу пока-

зывал, высказывал в этом отношении известные сомнения. До очень многого мне приходилось доходить самому, так как ни в какой литературе я по некоторым вопросам вообще ничего не находил, а возможность практического эксперимента была весьма ограничена, и это было, пожалуй, самым тягостным.

Большую поддержку я нашел в лице И. М. Пономарева, который с кинематографом, правда, дела не имел, но был прекрасным фотографом и хорошо разбирался в специальной оптике. Именно он рекомендовал внимательнее присмотреться к портретным объективам Петцваля, в особенности в варианте Дальмейера, с их очень пластичным рисунком и плавным переходом в нерезкость. Совершенно неожиданно Забабурин разыскал две старые маленькие фотокамеры, очевидно еще шестидесятых годов прошлого столетия, на которых стояли как раз такие объективы с фокусными расстояниями в 80 *мм.* Вопреки утверждениям некоторых зарубежных авторитетов, что такие объективы для киносъемок непригодны, мы приспособили их на киносъемочные камеры и получили очень интересные результаты. (Впоследствии Москвин снял одним из этих объективов знаменитые кадры бала в «Новом Вавилоне»).

Несмотря ни на что, работа получилась, и защита, на которой моим оппонентом был не больше не меньше, как Прилежаев, вообще-то говоря наша гроза, а на самом деле так хорошо к нам относившийся человек, прошла успешно. Наш совет даже собирался мою работу публиковать.

Через несколько лет мы с Москвиным решили ее пересмотреть. Вдруг Москвин сказал: «Черт возьми! А ведь ничего не прибавишь и не убавишь, надо было печатать!» К сожалению, судьба моей работы оказалась довольно печальной. Из архива техникума она просто исчезла, а мой экземпляр погиб вместе со всем архивом во время блокады Ленинграда.

Я пожал руку председателю квалификационной комиссии, кажется им был М. С. Цыпкин, выслушал его поздравления и, вежливо откланявшись, вышел в соседнюю комнату, где меня обступили студенты младших курсов, засыпавшие меня вопросами и поздравлениями.

Медленно спускаясь по столь хорошо мне знакомой полуосвещенной лестнице, я подумал: «С учебой в тех-

никуме покончено. Конечно, вся последующая творческая жизнь будет тоже непрестанной учебой, но пока — что же дальше?»

Действительно, что же дальше?

Сейчас, когда молодой человек кончает учебное заведение, он получает направление на работу. Ему не надо обивать пороги. Нас никто никуда не распределял. Возможно, что в наше время это вообще не практиковалось. Хлопотать за нас пытались Виталий Петрович Вишневский и Яков Степанович Попов. Они делали это от всего сердца, но в то время они уже мало что могли.

Пожалуй, единственным из нас, который сразу попал на свое место, был Ансельм Львович Богоров, которого все звали почему-то Женей. Я был председателем студенческой комиссии по производственной практике, и когда, примерно в 1926 году, в техникуме оказались два направления на стажировку на кинохронику, то сразу же подумал о Жене. Он всегда интересовался вопросами документального кино, и мне казалось, что это именно тот случай, который ему не следовало упускать. Мы долго ходили с ним по улицам, всячески обсуждая возможные перспективы. В конце концов я проводил его до дома на Владимирском проспекте, где тогда помещались Управление Севзапкино и Ленинградская кинохроника, и Женя смело ринулся навстречу своей судьбе. На Ленинградской кинохронике он проработал всю жизнь.

Моей задачей было стать кинооператором художественных фильмов, и я от этого не отступал, как бы трудно мне ни приходилось, пробавляясь по мере возможности работой в разных киноколлективах или киномастерских при каких-нибудь организациях, например в коллективе «Северофильм» под руководством режиссера Вайнштока.

Там мне впервые пришлось снимать женские крупные планы. Очень красивая актриса немого кино Мария Александровна Доброва доставила мне много радости, когда я впервые увидел ее у себя в кадре. Дружим мы с ней и по сей день. В том же коллективе мы задумали сценарий «Тень Петербурга». Мысли в нем были заложены интересные, но, к сожалению, сценарий так и не был закончен, да и сам «Северофильм» вскоре распался.

При Центральном доме работников просвещения была киномастерская «Экспериментфильм». Как и

в большинстве таких мастерских, люди, которые снимались в лучшем случае в эпизодах, а чаще в массовках, смело пытались обучать других киноактерскому мастерству. Ох!.. «Экспериментфильм» имел одно бесспорное преимущество — у них был свой съемочный аппарат, которым мне удавалось кое-что снять (я помню этюды ночного города и еще кое-что). Это главным образом и удерживало меня в «Эксперименте», к тому же и люди там были приятные. На лето 1928 года мы даже планировали какую-то картину и работали уже над ее сценарием. В общем со стороны все выглядело довольно прилично, но я-то понимал, что в действительности не очень надежно и верно, что если «случай» не подвернется, то надо будет искать что-то другое...

Но «случай» подвернулся и даже раньше, чем я ожидал.

Глава 5
«АДРЕС ЛЕНИНА»

Все решилось довольно неожиданно. 27 июня 1928 года поздно вечером, когда я уже собирался спать, я вдруг услышал тарахтение грузовика и условный свист. Я стряхнул с себя дремоту и выглянул в окно. Стояла чудесная поэтическая белая ночь, а под окном я увидел отнюдь не поэтический грузовик, заваленный всяким домашним скарбом, на котором мрачно восседал Москвин, одетый в драный, пропыленный костюм. Очевидно, он окончательно перебирался в Ленинград.

В свойственной ему в то время манере выражаться, он изрек: «Имеешь быть завтра кинофабрике десять утра снимать картину Петровым. Заходил три раза, где пропадаешь? Некогда. Поехали!» Грузовик рванулся и исчез за поворотом, а я остался сидеть на подоконнике с разинутым от удивления ртом.

Ни о каком сне не могло быть и речи. Предположения, самые невероятные и фантастические, так и роились в моей голове, и трудно было сразу ввести их в определенное русло. Ведь я даже не знал, кто такой Петров и какую картину он собирается снимать. Одно я понимал, что шанс, столь настойчиво предлагаемый Москвиным (если бы он не был в нем уверен, он не разыскивал бы меня целый день), никак упускать нельзя.

Постепенно мои мысли начали приходить в порядок, и я постарался уточнить, с какими ресурсами, с каким «багажом» я пускаюсь в плавание.

Мой багаж был примерно тот же, что в свое время у Москвина — наша романтическая фотография, развитая на базе теоретических знаний, полученных в ЛФКТ. Только теперь, после моих работ на третьем курсе и удачной дипломной работы, она стала, если так можно выразиться, солиднее, просто прибавилось сведений и кое-какого опыта. Благодаря этому я и в творческом и теоретическом отношении был подготовлен лучше большинства тогдашних ленинградских операторов.

И в дальнейшем романтическая фотография оказалась исходной позицией большинства наших операторских поисков, в особенности в ранний период нашей работы.

Я понимал, что для того, чтобы стать оператором и притом не вообще, а именно таким, каким я, по моему мнению, должен был стать, надо было приспособить романтическую фотографию и все с ней связанное к возможностям кинематографа. К этому я тоже был готов, но требовалось время, не очень, может быть, большое, но все-таки время, особенно если учесть, что у меня тогда не было практических кинематографических навыков, не только операторских, но даже ассистентских. Ведь в ЛФКТ курс киносъемки практически так и не состоялся. Об этом я решил предупредить неведомого мне Петрова при первой же встрече.

На следующее утро ровно в 10 часов я был на кинофабрике. Москвин встретил меня все в том же рваном и пыльном костюме (ночью у него была съемка) и повел по длинным и темным коридорам, которые тогда показались бесконечными. Наконец, он толкнул какую-то дверь, и мы очутились в небольшом, не очень уютном кабинете, окрашенном розовой масляной краской и обставленном обыкновенной канцелярской мебелью. Большое окно было открыто в огромное темное помещение, как потом выяснилось, первое ателье, а в прошлом — розовый зал ресторана «Аквариум» (тот самый, в котором 4 мая 1896 года производился первый в России киносеанс). Между двумя столами, под телефоном, в жестком деревянном кресле сидел небольшого роста блондин. При нашем появлении он встал и с веселой

улыбкой сделал несколько шагов нам навстречу. «Он»,— произнес Москвин, ткнув в меня пальцем. Потом добавил: «Спасение утопающих — дело самих утопающих»,— и направился к двери. Там он остановился и еще добавил: «Падающего толкни, а утопающего утопи». «Ницше — сборник афоризмов»,— уточнил блондин. Москвин вдруг озлился, плюнул и ушел. «Наш друг Андрей в своем репертуаре, впрочем, вы его, наверно, знаете не меньше меня»,— сказал мой новый знакомец. «Как вы, вероятно, уже догадались, я — Владимир Михайлович Петров, а вот он,— Петров указал на подтянутого, очень «джентльменистого» человека, сидевшего за одним из столов,— наш ассистент режиссера Николай Васильевич Дарьян. Что же касается вот его,— он кивнул на только что вошедшего в кабинет мужчину с очень синими и беспокойными глазами,— то это наш администратор Александр Александрович Александровский. Мы уже давно работаем вместе, но у нас нет постоянного оператора. Почему-то мне кажется, что мы с вами будем хорошо и долго работать и дружить».

Мы проработали вместе десять лет, очень крепко и дружно. До самой войны, до перехода Владимира Михайловича на «Мосфильм». Дружили мы и после, несмотря на редкие встречи. До самой смерти Петрова...

Здесь же в кабинете, на маленьком жестком диванчике, состоялся наш первый разговор. Я честно высказал свои опасения по поводу отсутствия у меня профессиональных навыков. «Пусть это вас не смущает,— сказал Петров.— Ведь большинство из нас начинало, не имея специальной подготовки. Работайте смело и не бойтесь рисковать. Плохие куски дальше корзины не пойдут». Вот за эти слова «плохие куски дальше корзины не пойдут» я был признателен Петрову всю жизнь. Они как-то меня развязали. Были, конечно, ошибки, и поначалу немалые. Иногда Петрову бывало очень трудно их покрывать. Но бывали и успехи, и порой тоже немалые. И как он тогда радовался! Если бы не такое его отношение, я бы сорвался в самом начале.

Разговор наш между тем продолжался: «Ведь у вас здесь есть еще один друг, и если бы вы только знали, как он за вас воюет. Да вот, кстати, и он сам!» В дверях кабинета стоял Славушка Беляев. Святослав Александрович Беляев стал оператором высшей категории,

а в 1924 году он был учеником Ф. К. Вериго-Доровского, только-только начинавшим свою операторскую карьеру. Я не встречал в своей жизни человека более прямодушного, более доброжелательного, более готового прийти на помощь, чем он. Если Москвин привел меня на студию, то Беляев весь первый месяц, вплоть до своего отъезда в экспедицию с режиссером Е. В. Червяковым по картине «Золотой клюв», стоял рядом со мной, как нянька. Как много это для меня значило! Мы были настоящими друзьями вплоть до его гибели на Ленинградском фронте в феврале 1942 года.

На кинофабрике говорили, что когда Беляев улыбается, кругом становится светлее и легче. Так было и сейчас. Он стоял посреди кабинета, статный русый красавец, и улыбался такой ослепительной, приветливой улыбкой, что все мои опасения сразу же испарились. «Как вам понравился сценарий?» — спросил он с места в карьер. Я смущенно сказал, что не только не читал сценария, но даже не знаю, как он называется.

«Как,— воскликнул Петров,— значит, Москвин вам ничего не рассказал?! Сейчас я восполню этот пробел». Мы вновь уселись рядышком, и я стал внимательно слушать.

Сценарий назывался «Адрес Ленина» и написал его Борис Львович Бродянский. В нем говорилось о пионерах, которые под впечатлением экскурсии в Музей-квартиру В. И. Ленина решили привести в порядок запущенный грязный двор. О трагедии забитой девочки Фатимы, живущей в этом же дворе в подвале у злой, жестокой тетки, которая ее беспощадно эксплуатирует и в конце концов выгоняет на улицу. И о том, как пионеры помогают Фатиме и устраивают ее в детский дом. Картина о борьбе с детской беспризорностью силами самих детей.

Петров рассказал мне, что он был ассистентом у В. К. Висковского на картине «Красные партизаны», у фэксов Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга на картине «Шинель» и картине С. А. Тимошенко «Турбина № 3». Кроме того, он самостоятельно снял две детские картины: «Золотой мед» совместно с Н. Я. Бересневым и «Джой и Дружок» с М. Хухунашвили. Рассказал, что «Золотой мед» снимал оператор В. А. Данашевский, а «Джой и Дружок» начал снимать В. И. Симбирцев, а сейчас заканчивает Беляев. Что вообще операторы на

детских картинах работать не хотят. Картину «Адрес Ленина», на которую он делает большую ставку, он мыслит не только как картину для детей, но и как картину о детях для взрослых. Он хочет создать крепкий коллектив, по примеру фэксов, Эрмлера, Червякова и других, и рассчитывает на наше с ним содружество.

Я, конечно, поинтересовался, кто же будет у нас художником. Петров ответил — вероятно, Семен Львович Мейнкин, с которым он работал на «Джое», но он уезжает в экспедицию с «Золотым клювом», и пока его заменит некий Суворов, о котором ничего толком неизвестно.

Остаток дня был заполнен всякими формальностями, мне установили испытательный срок в две недели, зарплату в сто двадцать рублей, оформили все, что полагается в таких случаях оформлять.

Вечером я был у Москвина. Андрей незадолго до этого перебрался на новую квартиру в верхнем этаже дома на улице Жуковского. Когда я пришел, у него сидели Анатолий Дмитриевич Головня и Константин Венц, который до этого был его ассистентом, а теперь начинал самостоятельно снимать. Анатолий Дмитриевич собирался ехать в Монголию, шел разговор о картине, название которой тогда было еще неясно. Впоследствии оказалось, что это картина «Потомок Чингис-хана». Затем разговор зашел об объективе «Гелиостигмат». Головня отметил его «мягкий, растушеванный рисунок».

Время моего поступления на кинофабрику совпало с кульминационной точкой развития советского немого кино. Молодые постановочные коллективы начинали уже пожинать плоды своих исканий. Группа ФЭКС отметила пятилетний юбилей и работала над картиной «Новый Вавилон». Е. В. Червяков вместе с оператором С. А. Беляевым и художником С. Л. Мейнкиным начинали работу над «Золотым клювом». Ф. М. Эрмлер, которого я помнил еще студентом Института экранного искусства, а потом ассистентом у В. К. Висковского на «Красных партизанах», начинал работу над одной из лучших своих картин — «Обломок империи» — вместе с оператором Е. С. Михайловым, с которым он делал такие фильмы, как «Катька Бумажный ранет», «Парижский сапожник», «Дом в сугробах». К сожалению, во

время экспедиции это многолетнее и столь плодотворное содружество неожиданно распалось, и Е. С. Михайлова вдруг сменил оператор Е. М. Шнейдер.

Продолжали работать старые, «апробированные», еще дореволюционные мастера, но уже стремительным потоком вливалось новое, молодое поколение. Приступал к работе над картиной «Черный парус» столь близкий нам по духу коллектив С. И. Юткевича, в котором работал оператор Ж. К. Мартов («брат мой Мартов», как я называл его впоследствии). Начинали свою первую картину «Цена человека» молодые режиссеры М. А. Авербах и М. С. Донской, с ними начинал и оператор Н. Н. Ушаков, молодой оператор А. И. Гинцбург, в прошлом тоже студент нашего техникума, начинал свою первую картину «Третья молодость» с режиссером В. Г. Шмидгофом, в группе которого летом 1924 года я работал практикантом у оператора Н. В. Ефремова (на картине «Н+Н+Н»).

Это было время бурных поисков, во время которых выковывалось подлинное мастерство и отметалось все наносное и случайное. Мы с Петровым очень хорошо это понимали и с нетерпением ждали третьего компаньона — художника.

С каждым днем я все больше убеждался, что Владимир Михайлович, несмотря на то что находился в то время в некотором загоне и работал на детских картинах (кое-кто даже поглядывал на меня с эдаким пренебрежительным сожалением: «пришлось пойти снимать детей»), является тем самым режиссером, с которым стоит работать. Нас как-то сразу сблизила общность вкусов, творческих взглядов и в особенности одинаковое ви́дение.

Он обладал способностью видеть кадры и целые сцены, а в конечном итоге и всю картину еще при первом чтении сценария. Эта особенность была присуща также и Николаю Георгиевичу Суворову, который вскоре стал нашим художником. Поэтому вместе работать нам было интересно, разговор всегда шел о вполне конкретных, определенных вещах, рассматриваемых с единой точки зрения.

Свои предложения Петров никогда не считал чем-то непререкаемым. Меня поражала его способность делать неограниченное количество вариантов, порой даже мол-

ниеносных (если становилось ясным, что задуманную сцену в таком виде почему-либо снять нельзя).

В первые же дни моей операторской деятельности надо было провести последнюю съемку по «Джою». Съемка эта происходила у Нарвских ворот, на дорожке садика перед школой, которая тогда только что была отстроена и считалась показательной. Нужно было снять пробег девочки. Беляев поставил аппарат и сказал мне: «А теперь снимайте вы. Это уже ваше хозяйство».

Я хорошо запомнил этот кадр. Ведь на нем я впервые начал крутить ручку современного съемочного аппарата. С тех пор, проезжая мимо этой школы и поглядывая на ту самую дорожку, я всегда испытываю чувство нежности.

На обратном пути я познакомился с девочкой, которую снимал. Это была десятилетняя воспитанница детского дома Фатима Гилязова, бывшая беспризорная. Там ее разыскал Н. В. Дарьян и взял на съемки «Золотого меда», на главную роль. Девочка оказалась на редкость способной. Екатерина Павловна Корчагина-Александровская, игравшая в «Адресе Ленина» злую тетку, называла ее «моя соперница». Фатима жила у А. А. Александровского, который впоследствии ее удочерил. Я снимал ее в «Адресе Ленина», «Фрице Бауэре» и «Плотине». (С годами ее актерские возможности сошли на нет. Она училась в каком-то техникуме и погибла в дни блокады Ленинграда.)

На студии нас ждал целый детский сад. Это все были ребята, снимавшиеся у Петрова в предыдущих картинах. Шумели они ужасно, а когда я назвал их архаровцами, один из них, тот самый, что шумел больше всех, вдруг приосанился и сказал: «Мы не архаровцы! Мы советские дети». Это был Шурик Завьялов, и хотя теперь он Александр Александрович Завьялов, оператор высшей категории и общественный деятель, я все равно зову его архаровцем. Вторым «архаровцем» был Боря Лыткин, сейчас известный звукооператор.

Картина «Адрес Ленина» начиналась ночной сценой в колоннаде Исаакиевского собора. Маленькая девочка Фатима металась между огромными колоннами и умоляла: «Купите спички, купите спички». Мы хотели начать эту сцену с общего плана ночного Исаакия. Я пред-

ставил себе тяжелые тучи с резкими просветами, черный силуэт собора,— неплохая комбинация световых пятен. Надо было только выждать подходящее небо.

Своего съемочного аппарата у меня еще не было, и я решил взять на вечер небольшую ручную камеру. Из аппаратов такого типа на складе оказалось лишь несколько запыленных «Эрманетт». Установленные на них объективы меня устраивали, и я решил взять одну из этих «Эрманетт».

Выдававший мне ее человек мрачно сказал: «Заест!» «То есть как заест?» — удивился я. «А может быть сразу, а может быть и погодя. Все они заедают. Зачем только покупали такое!» Он отвернулся и сплюнул.

«Может быть и не сразу заест», робко подумал я, когда мы с Петровым в 9 часов вечера вышли из трамвая и направились на точку съемки. Точку эту, на углу проспекта Майорова, я облюбовал давно, пожалуй еще в студенческие годы. Когда я показал ее Петрову, он обрадованно воскликнул: «А ведь и я хотел отсюда снимать! А вы не боитесь, что уже темно?» — добавил он озабоченно. Я молча устанавливал кадр, который компоновался очень удачно. Небо было как раз в тучах с небольшими просветами. Вдруг ветер разогнал один просвет за самым собором, и его контур очень эффектно выделился на светлом, затененном к краям кадра тучами небе. Я немедленно начал снимать. Петров удивленно взглянул на меня и спросил: «Разве это возможно? Ведь света явно мало». Я продолжал снимать,— было не до разговоров. Понемногу Петров вошел во вкус и потащил меня в Александровский сад снимать на фоне неба гнущиеся от ветра деревья. И тут аппарат «заело». Мы повозились с ним, а потом, так как главное уже было снято, отправились по домам. По дороге Петров спросил меня: «А что, засвеченные при заедании кадры не сработают у нас как вспышки молний?» «Сработают»,— ответил я, но в голосе была, вероятно, такая мрачность, что Петров ни в этот вечер, ни весь следующий день, вплоть до самого просмотра, ни о чем уже меня не спрашивал.

Когда мы на следующий день потихоньку от всех шли в просмотровый зал, он шепнул мне: «Если будет плохо, никому не скажем!» Результат превзошел мои самые пылкие ожидания, методы дорогой моему сердцу

романтической фотографии полностью себя оправдали. Кадр получился необычайно драматическим.

В большом просвете, между гонимыми ветром темными, зловещими тучами, огромный черный силуэт Исаакия. «Трагедийный кадр»,— сказал подошедший ко второму просмотру друживший с нами Е. В. Червяков.

Впоследствии картина начиналась с этого кадра. Кадры с гнущимися от ветра деревьями также получились вполне убедительно, и даже засветки, о которых спрашивал Петров, сработали как вспышки молний.

Во время просмотра Петров сидел молча, потом вдруг спросил: «Старик! А вы знали, что так получится?» «Во всяком случае предполагал»,— ответил я.

Он молча пожал мне руку и, кажется, с этого момента в меня уверовал. В дальнейшем он звал меня «стариком», а я его «хозяином». Я понял, что меня «приняли в семью».

Была уже середина лета, и притом довольно дождливого. Поэтому мы торопились с ночными съемками в колоннаде Исаакия и у дома рядом, с большими каменными львами у портала.

У нас было много натурных съемок, предстояла экспедиция в Сестрорецк, и времени оставалось немного. Кроме того, у меня была и своя причина торопиться. Я хотел провести эти съемки до отъезда Беляева, для того чтобы воспользоваться его опытом и в особенности его съемочным аппаратом, новым по тем временам — современным «Дебри Л», в комплекте которого был высокосветосильный объектив, обладавший очень интересным рисунком.

Белая ночь. Аппарат стоит на точке. Два лихтвагена и бригада осветителей наготове. Мы с Беляевым всматриваемся в кадр. На душе у меня тревожно, и Беляев, вероятно, чувствует это. Он говорит: «Ну что же, действуйте! Здесь вы хозяин. По-моему, использовать в этих кадрах вашу романтическую фотографию и бог велел». Я думаю про себя: «А что меня останавливает? Здесь ведь та же комбинация световых пятен, как и на фото. Только кадр больше и сложнее, осветительных приборов больше. Ну что ж, тем интереснее!»

Луч метрового прожектора падает между высокими гранитными колоннами собора, подчеркивает их контур,

ложится на паперти длинным узким пятном. И маленькая девочка в рваном перепачканном рубище кажется в этом пятне еще более одинокой и забитой. Слева на нее смотрит бронзовая голова какого-то святого, которого мне удалось осветить довольно страшно, с глубокими тенями, сзади за колоннами черные громады каких-то зданий и серое, погасшее небо. Передний план темный. Беляев время от времени поглядывал в аппарат, иногда кое-что подправлял, иногда мы делали по два варианта. Подъехал Москвин, буркнул под нос свое всегдашнее: «Лучше всего утопающие спасают себя сами» и уехал. Мы продолжали снимать.

Так мы сняли все нужные куски сперва у собора, а затем у дома со львами, только там был еще искусственный дождь из пожарных брандспойтов.

Через несколько дней был просмотр снятого материала. Мне все казалось, что некоторые вещи надо было снимать иначе, кое-что недоделано, а кое-что просто плохо. И вдруг присутствовавший на просмотре директор фабрики Натан Яковлевич Гринфельд спросил: «Это что, новый оператор снимал? Как интересно!». Ох, как у меня отлегло от сердца!

Через некоторое время состоялась моя первая встреча с Адрианом Ивановичем Пиотровским. «Мне нравится ваш материал,— сказал он.— Беляев рассказал мне про вас, про романтическую фотографию и остальное, но откуда все это у вас?» Я засмеялся: «Все началось с Феогнида из Мегары». «А откуда вы знаете Феогнида?— удивился Адриан Иванович.— Ведь мой перевод еще не вышел». «Я знаю это,— ответил, я,— но я знал и Петра Аполлоновича Сидорова, он нам кое-что читал в своем переводе и даже под скрипку». Тут уж Адриан Иванович на меня уставился: «А этого вы откуда знаете?» — спросил он. «Я окончил Царскосельскую гимназию»,— сказал я. «Но Анненского вы, конечно, не застали»,— задумчиво произнес Пиотровский. «Иннокентия Федоровича я не застал,— подтвердил я,— но я очень люблю его стихи. Моим учителем был его ученик Александр Александрович Бородин». «А что вы еще любите?» — поинтересовался Адриан Иванович. «А еще я люблю Блока, и Тютчева, и Лермонтова, и, конечно, Пушкина».— «Ну, а как с музыкой?». — «С детства были Шопен и Чайковский, попозже Рахманинов и Скрябин». «А еще

попозже?» — продолжал допрашивать меня Адриан Иванович. «А еще попозже — Малер, Равель и Сезар Франк»,— признался я. «Ну и, конечно, Серов, Добужинский, Бенуа, Рерих, французы и прочая компания»,— добавил Адриан Иванович. «И еще гражданская война, четыре года армии, борьба с сыпным тифом и все, что было связано с этим для нашего поколения и в жизни и в искусстве,— продолжил я,—вероятно, вы все это знаете не хуже, а даже лучше, чем я». Адриан Иванович внимательно посмотрел на меня. «Что же, можно сказать, что поколение сложилось хорошее и, пожалуй, неповторимое...» —проговорил он. «Хотя бы уже потому, что неповторима обстановка, в которой мы формировались»,— закончил я. Адриан Иванович молча кивнул головой, потом сделал некое резюме: «Так вот откуда она, ваша романтическая фотография, которую вы с Москвиным затеяли акклиматизировать в кинематографе. Ну и возни же будет с вами! Только не забывайте, что «Адрес Ленина» — детская картина». Он дружески похлопал меня по плечу, и мы расстались.

Незадолго до нашего отъезда в экспедицию ко мне подошел элегантный молодой человек, отрекомендовался режиссером Юткевичем и попросил снять для его картины «Черный парус» актерскую пробу, так как оператор Мартов в отъезде.

Я с удовольствием согласился и пошел в павильон, где уже ждала не известная мне актриса. Когда я стал компоновать кадр, то сдвинул его несколько влево. Сергей Иосифович спросил, сознательно ли я это сделал. Я подтвердил, но выразил готовность поставить актрису по центру. «Только посмей!» — воскликнул он. Тут мы стали делать разные варианты и додвигали актрису до того, что в кадре остался только один нос. Вдруг Юткевич спохватился и спросил, осталась ли у меня еще пленка. Я ответил, что осталось метров пять. «Тогда давай, сними ее совсем прилично для худсовета».

С этой пробы мы с Юткевичем и подружились.

Все это были розы. Однако тернии не заставили себя ждать. Сначала уехал с «Новым Вавилоном» Москвин, а вслед за ним с «Золотым клювом» — Беляев и, естественно, увез с собой аппарат. Таким образом, я сразу остался и без товарищей, с которыми в случае необходимости мог посоветоваться, и без аппарата. Аппарат

мне, правда, вскоре дали, вероятно худший из всех, которые были. Назывался он «Дебри энтервью» и предназначался, вероятно, для репортажа. По существу это была самая первая модель этой фирмы, слегка модернизированная, но все же очень примитивная, с деревянным корпусом, очевидно для облегчения веса. Не знаю, как для репортажа, но для съемки художественной картины она подходила мало. Состояние ее было весьма посредственное. Те несколько объективов, которые для меня собрали (под стать аппарату), мы с Петровым вытаскивали с помощью плоскогубцев (хорошо еще, что вставлялись они без помощи молотка. Впрочем, молоток в нашем обиходе тоже фигурировал. Ножки штатива, изготовленные из сырого дерева, периодически разбухали и тогда, чтобы раздвинуть их, молоток был просто необходим).

Я понимал, что от этого аппарата необходимо избавиться при первой же возможности, но все другие были заняты и в экспедицию приходилось ехать именно с ним. Хлопот он мне доставил немало.

На кинофабрике меня мало кто знал. Придя туда, я не работал, как это было принято, несколько лет ассистентом, а сразу начал снимать, поэтому многие смотрели на меня как на выскочку (так же, впрочем, как в свое время на Москвина). Поговаривали, что незачем держать лишнего оператора, если для него даже нет аппарата. Да и кто он такой, этот выскочка? Все никак не мог устроиться, а теперь сразу начал самостоятельно снимать!

Я понимал, что при первом же мало-мальски серьезном промахе все может обернуться весьма неприятно. А промахнуться на каком-нибудь пустяке было легко. Профессиональных навыков у меня не хватало, да и у моего ассистента они были представлены не богато. Моей единственной точкой опоры был наш коллектив, прежде всего Владимир Михайлович Петров и Николай Васильевич Дарьян, лучший ассистент режиссера, а впоследствии режиссер, человек воистину рыцарского характера. Много они мне помогли.

В начале августа мы выехали в Сестрорецк и устроились на какой-то даче. В первый же вечер я, захватив аппарат, отправился на Ермоловский пляж. Солнце садилось громадным пурпурным шаром, и я успел его

снять. При этом я подумал о том, что введение такого декоративного источника света в кадр вполне соответствует нашим с Москвиным методам, и это надо будет всячески использовать не только на натуре, но и в павильоне. В дальнейшем я многократно прибегал к этому приему, но тогда он был нов. Снятый же мною на Ермоловском пляже кадр получился весьма выразительным и вошел в картину.

Нашу экспедицию никак нельзя было назвать удачной. Лето было плохое, все время шли дожди, а натуры у нас было много. Снимать приходилось урывками. Все же удалось снять несколько кадров, главным образом проходов Фатимы. Ермоловский пляж, пустынное море, солнце, ушедшее за нависшие над горизонтом тучи, его последние лучи чуть просвечивают облака, одинокое дерево на переднем плане и черная удаляющаяся фигурка понуро бредущей девочки, такой же по смыслу кадр, но с одинокой лодкой, вытянутой на берег. Два деревца, а на заднем плане далекое море и опрокинутая лодка. Во всех кадрах одинокая покинутая девочка, уходящая куда-то. И все затянуто нежной, грустной дымкой.

Эти кадры еще раз убедили меня в правильности наших установок. Контрастноватое освещение, слабый контражур и диффузионный диск дали возможность создать такое настроение.

Приехала Вероника Станиславовна Бужинская, снимавшаяся до этого у Ф. М. Эрмлера в фильмах «Катька— Бумажный ранет» и «Парижский сапожник». У нас она исполняла роль пионервожатой. Я любил снимать крупные планы ее красивого лица с большими серыми глазами. С ней и с группой пионеров (настоящих и наших «артистов») мы сняли несколько сцен в Разливе и у Шалаша В. И. Ленина. Но все это была капля в море. К основным натурным съемкам даже не приступали, август был на исходе, а дожди все шли и шли.

Все мы, конечно, нервничали, а Петров и я в особенности. Картину могли законсервировать, и для меня это, вероятнее всего, кончилось бы увольнением с фабрики. Второй вариант был лучше, экспедиция переносилась на юг. За него очень ратовали Николай Васильевич, который два года назад был там в экспедиции с «Золотым медом» с тем же Петровым, и наша администрация. Наконец, Петров поговаривал о третьем варианте — не-

большой переделке сценария и переносе некоторых сцен в павильон. Последнее меня устроило бы больше всего. Я понимал, что в павильоне сумею пустить в ход наши испытанные световые приемы, а кроме того надеялся, что при переделке выпадут некоторые неблагополучные куски.

Все это должно было решиться на заседании в дирекции, на которое Петров уехал рано утром, а мы с нетерпением ждали его возвращения.

Чтобы как-то рассеяться, Н. В. Дарьян, с которым мы жили в одной комнате, позвал меня прогуляться. Мы долго бродили по пустому, мокрому пляжу, смотрели на грязное, противное море и безнадежно серое небо, и на душе у нас было тоже не слишком светло.

Постепенно стемнело, мы где-то наспех поужинали и отправились на дачу ждать Петрова. Наконец Николай Васильевич сказал: «Очевидно, дела плохи, и он в расстройстве остался дома. Попробуем заснуть и мы».

Мы уже легли, когда в коридоре вдруг раздались быстрые шаги, Петров вбежал в нашу комнату и в темноте плюхнулся на мою кровать.

— Старик,— сказал он,— переносим все в павильон. Экспедиция сворачивается.

— Ура! — воскликнул я и принялся его тормошить,— завтра домой!

Дома меня ждало большое горе.

Моя мать, которая, чтобы дать мне возможность учиться и встать на ноги, не щадила ни сил, ни своего и так уж надорванного здоровья, теперь, когда, казалось, все начало налаживаться, заболела тяжким нервным недугом, от которого больше не оправилась. Ее болезнь наложила неизгладимый горестный отпечаток на всю мою дальнейшую жизнь. Не только я, но и Москвин были очень многим обязаны ее большой культуре и вкусу, не говоря уже о той поддержке, которую она нам всегда оказывала.

Вскоре после нашего возвращения к нам в кабинет зашел худощавый человек в очках, типичном для тогдашней фабрики комбинезоне-спецовке и кепочке, слегка сдвинутой набок. Он объявил, что он и есть тот самый Суворов, о котором мы все порывались что-нибудь узнать.

Он принес с собой какие-то уж чересчур добропорядочные эскизы декораций, сделанные чуть ли не по линеечке, чем и вверг нас с Петровым в неописуемый ужас. Вероятно, он это заметил, потому что как-то вдруг странно и даже с некоторым интересом посмотрел на нас и сунул свои эскизы в папку. Мы поговорили на всякие творческие темы, и он ушел, пообещав вскоре принести кое-что другое. При уходе вид у него был не обиженный, а скорее довольный.

Тем временем шла переделка сценария, а попутно и кое-какие съемки. Мы сняли в натуре экскурсию пионеров (наших «актеров» с «пионервожатой» — В. С. Бужинской) в Музее-квартире В. И. Ленина, сцены в Зоологическом саду, кое-какие проходы. Среди них был и ночной проход Фатимы. Снимали его при искусственном свете, с лихтвагеном, на Большом проспекте у улицы Ленина, там, где мы сняли несколько дневных кадров. Это был мой первый самостоятельный выезд на ночную натуру. Бригадиром осветителей был старый, опытный осветитель Кучинский. Он стал очень тактично мне помогать и кое-что подсказывать, что обычно не было принято.

Когда съемка была окончена и осветители начали было уже разбирать приборы, Петров вдруг вспомнил, что нужен еще кадр ухода Фатимы в темноту. Я растерялся, наше время истекло, аппаратуру уже собирались отключать, и я предвидел воркотню осветителей. Вдруг Кучинский быстро завел лихтваген и включил семисотку. «Снимай,— шепнул он,— хорошо будет». Луч света прорезал темную улицу. В этом луче одинокая девочка уходила куда-то в ночь.

После просмотра я горячо благодарил Кучинского. Он засмеялся: «Вот будешь ходить в знаменитых операторах, вспомни меня тогда!» Прошло десять лет. В 1938 году я в числе других был награжден за картину «Петр Первый» орденом Трудового Красного Знамени. Кучинский в то время уже работал на подстанции. Проходя мимо, я обычно заходил к нему. Он был уже стар и любил повспоминать. Зашел я к нему и на этот раз. Расцеловав меня, он воскликнул: «А помнишь «Адрес Ленина» и проход Фатимы?»

Примерно тогда же я снял и мой первый павильон. Сильно сказано, конечно,— павильон. Маленькая сценка,

кажется в гороно. На фоне заспинника большой письменный стол, а за столом какое-то начальство в исполнении Татьяны Ивановны Гурецкой. Тут мы с ней и познакомились, хотя внешне друг друга знали давно. «Ваш первый павильон? — спросила она. — Желаю вам много, много павильонов, которые вы блестяще снимете». «С вашей легкой руки», — сказал я. «Пусть для вас она действительно будет легкая». «Нечего, нечего любезничать,— вмешался Петров, — все расскажу Васе». (То есть мужу Татьяны Ивановны — документалисту В. Н. Беляеву.)

На следующий день Суворов принес еще несколько эскизов. Они были намного интереснее, в особенности эскизы подвала, в котором жила злая тетка. Он мне понравился настолько, что я с нетерпением ожидал съемки. Мы поговорили друг с другом, и Суворов нам еще больше пришелся по душе. Чувствовался в нем широкий размах настоящего художника.

После его ухода Петров сказал: «А может быть, сработаемся? Ведь когда еще вернется Мейнкин, да и павильонов у него по «Золотому клюву», наверно, немало».

Мой первый настоящий павильон — «спальня в детдоме» — был довольно скучным, и я долго не мог найти, за что зацепиться со светом. Наконец, Петров сунул на передний план какую-то настольную лампу, которую даже нельзя было зажечь, и сказал: «Ну, вот вам темный передний план». Действительно, в декорации появился намек на какую-то перспективу.

Наконец подошли съемки подвала. Низкие темные своды, обшарпанная деревянная перегородка, грязная раковина. Вихрастый, давно немытый мальчишка (его играл Борис Лыткин) доливает воду прямо из крана в бутылки с молоком. На переднем плане, спиной к аппарату, как зловещий рок,— темная фигура в нимбе просвеченных седых волос — злая тетка, Екатерина Павловна Корчагина-Александровская, тетя Катя, как мы ее звали. Ей только что было присвоено почетное звание заслуженной артистки республики, она пришла какая-то очень по-хорошему гордая и довольная, и мы все наперебой кинулись ее поздравлять. Увидев меня, она спросила: «Ты что, новенький? В перерыве будем с тобой знакомиться». И действительно, в перерыве она учинила мне подробный допрос. Было в ней что-то настолько светлое, привлекательное, располагающее к полному

доверию, что я не задумываясь выложил ей все свои дела — и служебные, и домашние. «Трудно тебе приходится,— сказала она,— ох, как трудно. Только ты не сдавайся и, главное, верь в себя. И никогда не теряй этой веры. Володя (то есть В. М. Петров, которого она давно знала) говорит, что у тебя хорошо получается и что он в тебя очень верит. А ты в себя верь еще больше. Когда тебе будет худо, вспомни про наш разговор. И, пожалуйста, зови меня тетей Катей. Батюшки! — вдруг спохватилась она,— перерыв-то кончается. Пойдем, соперница!» — крикнула она вертевшейся возле нее Фатиме.

Пожалуй, именно в павильоне «Подвал» мы впервые нашли друг друга — Петров, я и Суворов, с которым мы были уже на ты и которого звали Колей. Павильон был выстроен с учетом максимального использования всех операторских возможностей — выбора точек, расстановки света и т. д.— и как-то сразу уложился в нашу романтическую фотографию, в систему работы со световыми пятнами. Тут мы поняли, какой художник этот «неизвестный никому Суворов». И не было больше места для сомнений. Николай Георгиевич тоже, вероятно, сообразил, что попал в компанию единомышленников, так как, выходя из просмотрового зала, вдруг сказал: «Теперь я знаю, как для вас надо строить. Вот подождите „задний двор"».

В новом варианте сценария некоторые сцены, происходившие раньше на натуре, были перенесены в павильон — в частности, в декорации дворов, заднего и большого, на которые падала значительная часть смысловой нагрузки картины. В то время натура в павильоне снималась редко и считалась своего рода жупелом. Естественно, что я с нетерпением ожидал эскизов.

Когда однажды утром Суворов принес эскиз «заднего двора» и бросил нам его на стол, мы просто подпрыгнули от радости. Он полностью совпадал с возможностями романтической фотографии и без работы со световыми пятнами его просто нельзя было представить. Несколько трагический характер декорации вполне соответствовал сценарному замыслу. Я очень полюбил этот эскиз и для меня он значил очень многое.

Впоследствии Николай Георгиевич подарил его мне, и вот уже более сорока лет, как он висит у меня на стене. «Начало стиля» — называем мы его.



В. В. Горданов. 1924. Фото А. Н. Москвина



В. В. Горданов на съемках фильма «Варежки». Март 1942 года



В. В. Горданов и Н. Ю. Озаровский на борту канонерской лодки «Бира». 22 октября 1942 года

Пока мы радовались, дверь нашего кабинета распахнулась, и в комнату вошел А. И. Пиотровский. Адриан Иванович был явно чем-то рассержен, а скрывать это он не умел и окружающим обычно доставалось, хотя человек он был на редкость добрый и отходчивый.

Взглянув на эскиз, он воскликнул: «Хорошенькая у вас тут подобралась троица! Вы не забывайте, что картина делается для детей». «И для взрослых о детях»,— добавил я. «Во всяком случае не для того, чтобы делать ее предлогом для манеры съемки, ничего общего с детскими картинами не имеющей,— продолжал сердиться Адриан Иванович.— Скажите,— вдруг спросил он в лоб,— это правда, что и Москвин и вы стали операторами только для того, чтобы снимать «Преступление и наказание» и «Гамлет»? «Такая мечта у нас была,— ответил я,— да и сейчас она есть, но и кроме этого у нас было и есть о чем помечтать». «Ладно,— вдруг успокоился Пиотровский,— снимайте. Эскиз, кстати сказать, хороший, но все-таки протаскивать в детскую картину комбинацию из Анненского, Сезара Франка, Добужинского, да еще наверняка и из Роберта Вине...» «Я не видел картин Вине»,— смиренно перебил я. «То есть как так не видели? — даже опешил Адриан Иванович.— Разве в вашем знаменитом техникуме не было просмотров?» «Не было,— подтвердил я,— а чтобы покупать билеты, у нас не было денег».

«Хорошо хоть без Вине»,— чуть ли не с облегчением сказал Пиотровский, выходя из кабинета. Я взглянул на Петрова. Он тихо смеялся. «Будем снимать так, как сочтем правильным»,— сказал он.

Суворовский эскиз вызывал к себе разное отношение. Нашим друзьям, уже вернувшимся из экспедиции — Червякову, Беляеву, Мейнкину, еще кое-кому, он очень нравился: «Декорация прямо для вас»,— радовался Беляев. Но бывало и так: «Знаю я этих художников,— авторитетно высказывался один, случайно зашедший в кабинет «маститый»,— на бумаге рванут так, что глаза на лоб лезут. Тут они и смелые, и «левые», и еще всякие, а выстроят — бросай аппарат и беги из павильона. Да и снять так вы все равно не сумеете!» Высказав столь ценные соображения, «маститый» ушел.

Можно себе представить, с каким нетерпением ждал я этого павильона. Его должны были построить в чет-

вертом ателье (бывшем белом зале ресторана «Аквариум», где когда-то устраивали искусственный каток). Тогда оно считалось чуть ли не самым большим киноателье в стране.

Слова «маститого» все же заронили мне в душу зерно тревоги. «А что,— думал я,— если Суворов воздвигнет что-нибудь нудное? Правда, не похоже на него как будто. Декорации у него становятся все лучше и лучше». Но все же я часто ходил в ателье и поглядывал на строящуюся декорацию. К моей великой радости, она все больше начинала походить на эскиз.

Когда декорация была почти готова, я забрался на «Невский», на ту самую точку, с которой должен был снимать, и попытался мысленно прикинуть свет. Декорация была пустой и темной. Только одинокий маляр заканчивал окраску какого-то угла, да в другом конце ателье осветители испытывали метровый прожектор.

Я тихо уселся на пустой ящик и стал думать. Надо было определить свое ви́дение. Представить этот двор так, как видела его маленькая, забитая, беззащитная, наверно всегда голодная, Фатима. И вдруг все стало на свои места. Ночь. Двор — угрюмый и грязный, с покосившимися облупленными стенами, обломанными ступеньками куда-то вниз, в подвал, слева внизу покрививщийся фонарь (вот она первая, задуманная еще в Сестрорецке во время экспедиции, попытка ввести источник света в кадр), дальше, на выщербленном асфальте, отражение какого-то невидимого в кадре окна.

Робко пробирается через двор Фатима. Со страхом начинает спускаться по скользким ступенькам, приоткрывает дверь в квартиру своей тетки. А вскоре дверь снова приоткроется, в зловещем свете мелькнет лицо рассвирепевшей старухи, которая крикнет: «Без денег не смей возвращаться»,— и Фатима, еще более жалкая и обездоленная, будет стоять на освещенном кусочке асфальта, а потом понуро побредет в ночь.

Этот павильон дался нам нелегко. Много он принес с собой неприятностей, разочарований. Но мы работали дружно, не жалея ни труда, ни сил, невзирая ни на что, переснимали неудачные куски, пока не добивались желаемого результата. Для меня этот павильон был серьезным экзаменом, и, подвергнув себя жесточайшей самокритике, я понял, что экзамен этот сдал хорошо. Действительно, снятый материал оказался сильным и выразительным. Пожалуй, кое в чем Пиотровский был прав — мы местами сделали его чересчур сильным. Впрочем, в монтаже все встало на свое место.

Во время работы над этим павильоном исчезло наконец чувство профессиональной неполноценности, до этого постоянно меня преследовавшее. Я почувствовал себя «настоящим» оператором. К тому же я успел сменить свой жалкий «Энтервью» на относительно современный аппарат, а это тоже придавало уверенности. Мы чувствовали, что наш коллектив окреп и готов к решению более сложных задач. Такая задача вскоре предстала — декорация «большой двор».

«Большой двор» был твердым орешком. В нем было много сцен на летней солнечной натуре, а снимать ее надо было в ателье. Шел январь 1929 года, и на дворе стоял лютый мороз.

К съемке солнечной натуры в ателье, даже при малых декорациях, в то время относились весьма скептически. Что же касается больших декораций (а наш «большой двор» был именно большой декорацией — в 400 квадратных метров и занимал все первое, или, как его тогда называли, розовое ателье), то съемка больших декораций под солнечную натуру вообще считалась делом гиблым. Чувствительность пленки была низкой, и все прочее тоже было под стать.

Настроение у Суворова, когда он принес мне эскиз декорации, было явно скверное.

«Плохо дело,— сказал он,— никакой комбинации с темным передним планом или еще с чем-нибудь в этом роде не получается. Придется строить и снимать «честно». Не знаю, как справишься со светом». Он показал эскиз декорации. Большой двор старого дома, на котором копошатся ребята. Сзади фасад дворового флигеля. И все. Зацепок для расстановки света никаких. Тут уж никакая романтическая фотография с ее световыми пятнами не поможет. «Послушай,— взмолился я,— поставь хоть что-нибудь на первый план, дерево, что ли». Николай Георгиевич понимающе посмотрел на меня. «Дерево можно,— сказал он, подумав,— картонное, конечно. А ты думай, на съемке уже будет некогда».

И я думал. Сначала все казалось мне безнадежным. Потом я постарался увидеть двор целиком — не только

ту его часть, которая была на эскизе. Вероятно, глубокий колодец. Солнца проникает не так уж много. Какие-то блики на дереве. Луч, скользящий по фасаду дома. Ну и, конечно, центр двора с ребятами. Все остальное тоже светло, но не настолько. Если высвечу все ровно, будет серо и скучно, надо дать какие-то убеждающие акценты. Я стал прикидывать свет. В то время количество света исчислялось по ампеdo амперажу приборов, необходимых для съемки. По нормативам получалось много, ох, как много! Я постарался по возможности сократить количество света, заполнил заявку и отправился в осветительный цех. В осветительном цехе заправилой был Александр Теодорович Пуш, заместитель начальника. Когда-то он работал в Тбилиси на картине «Красные дьяволята» и с гордостью носил почетный значок картины, награжденной орденом Боевого Красного Знамени. Как и многие другие из руководства студии, Александр Теодорович к операторским заявкам относился с недоверием, будучи твердо убежден, что их всегда составляют с запросом. Исключение он делал только для Москвина и еще для нескольких человек.

Взглянув на мою заявку, он воскликнул: «Эка хватили! Ну кто вам даст столько света! Пойдем в ателье!» Мы прошли в ателье, где уже стояла готовая вчерне декорация. Александр Теодорович что-то долго подсчитывал, потом смущенно посмотрел на меня. «Шесть тысяч ампер»,— сказал я ему. «Откуда вы знаете?» — удивился он. «У меня получилось столько же, но мне известно, что в этом ателье у вас больше четырех нет». Он повел меня к себе в кабинет, усадил в кресло. Потом долго молча крутил свои большие усы.

«Будем говорить откровенно,— вдруг сказал он,— я давно присматриваюсь к вам. С каждым павильоном вы работаете все лучше и увереннее. А сегодня вы меня добили. По-видимому, вы очень уверены в себе, если беретесь снимать солнечный день с таким малым количеством света. Смотрите, не промахнитесь. Завтра пятница,— в дирекции разбор световых заявок. Они, конечно, постараются вашу урезать. Цифра большая — это все, что они увидят. Постараюсь вас отстоять».

Он и отстоял, хотя баталия вокруг моей заявки была немалая. Какое-то начальство даже заявило, что рано мне поручать съемку таких павильонов.

В общем я все же мог быть доволен, так как заявку мою утвердили, и я теперь считал, что ни в коем случае не должен просить увеличения количества света. Аппарат дали другой,— тоже не ахти какой, но все-таки это был сравнительно современный аппарат, а в последний момент Славушка Беляев дал мне свой, с его высокосветосильным объективом. Меня это очень устроило.

Ассистент у меня теперь был новый — Дмитрий Никитич Леонов-Никитин, хороший фотограф, человек очень славный и удивительно деликатный, точный и исполнительный. После работы с его предшественником я себя почувствовал буквально в раю.

Сейчас он, вполне заслуженно, — один из ведущих операторов «Леннаучфильма».

Постепенно мы с Петровым так сработались, что понимали друг друга с полуслова.

При построении кадра, разведении мизансцены и т. п. Владимир Михайлович прежде всего учитывал изобразительное решение, а часто просто исходил из него. Мы работали очень сплоченно — он, я и Суворов,— и трудно было подчас установить, кем именно было внесено то или иное предложение,— строгого распределения функций между нами не было, а была постоянная творческая дружба.

Так было и теперь — на этом самом большом в нашей совместной работе павильоне. Мы прикинули кадр, Петров приподнял панораму немного вверх, я ее опять опустил и пояснил: «Бороды от контровых семисоток». Владимир Михайлович кивнул головой и двинул панораму чуть влево. «Дерево»,— сказал он. С деревом уже возился Суворов с рабочими. «Как по кадру?» — крикнул он. «Немного вправо и вверх!» — скомандовал я. «Вверх — это уже хуже,— процедил сквозь зубы Суворов,— надо подымать все дерево. Ну, да ладно, оно ведь картонное». Несколько рабочих легко приподняли дерево, кстати сказать, очень убедительно сделанное, и подставили под него полуметровый станок. «Вот теперь хорошо, — сказал Петров, смотревший в аппарат (он очень любил смотреть в аппарат, мы с ним иногда даже ругались из-за этого). — Теперь, пожалуй, пора приниматься за свет». Он отодвинулся, и я прильнул к лупе.

Пятна двух метровых прожекторов легли в центре декорации, расширились и слились в одно. Контражур-

ные семисотки забликовали на дереве и как-то по-солнечному просветили листву. Еще один метровый прожектор скользнул по фасаду. Солнечный эффект начинал вырисовываться.

Петров взглянул в кадр. «Старик, а ведь как будто получается», — сказал он. «Получается, — согласился я,— но возни еще надолго».

Пришел А. Т. Пуш, кряхтя, поднялся на вышку и попросил разрешения взглянуть в кадр. «Хватило!— сказал он,— ваше счастье»,— и довольный полез вниз. Я включил дополнительное освещение, боковые приборы, массу дуговых головников (никогда ни до, ни после этого я с ними не работал). Павильон явно получался. «Давайте репетировать массовку»,— сказал я Петрову.

Легко сказать — массовку! Триста человек ребят в возрасте от семи до двенадцати лет. В работе с ними Николай Васильевич Дарьян показал себя подлинным виртуозом. Через десять лет он мне признался, что по сравнению с детскими массовками массовые сцены «Петра Первого» казались ему довольно простыми.

Мы отсняли все дневные сцены—и с массовками, и без них. С вечерними было, конечно, проще, и особых сомнений они у меня не вызывали. Доставалось в основном режиссерской и административной части.

Однажды, когда съемки «большого двора» уже шли к концу, прибежал взволнованный А. А. Александровский. «Приехал Гринфельд,— объявил он,— и хочет видеть материал двора». Мы пошли в просмотровый зал.

Натан Яковлевич поздоровался с нами очень сухо, как всегда, когда бывал чем-нибудь недоволен. «Показывайте»,— сказал он отрывисто. Просмотр начался.

«Я просил показать мне павильон, а не натуру»,— вдруг вспылил Гринфельд. «Вот этот самый павильон мы и показываем»,— спокойно пояснил Петров. Когда дали свет, Натан Яковлевич подошел ко мне, крепко пожал руку и сказал: «Благодарю вас за прекрасную операторскую работу. Наверно, вы и не подозреваете, какой экзамен сегодня сдали!».

— Будешь ходить именинником,— сказал присутствовавший на просмотре Е. В. Червяков.

Прошло около трех месяцев. Я сидел один в нашем кабинете и смотрел через окно на примыкавшую к нему

осветительную вышку, тяжелый метровый прожектор, осторожно передвигавшиеся за ним фигуры осветителей.

Я ждал Петрова, которого вызвал к себе Пиотровский. Он все не шел, и я мысленно перебирал события последнего времени.

Мы сняли несколько мелких павильонов, я перебрался из Детского Села в Ленинград. Была проделана немалая работа в кинолаборатории с разбором негатива и печатью первой копии. Кинолаборатория помещалась в прекрасном помещении на Каменном острове, и по тем временам ее можно было рассматривать как одну из лучших. Ее создателем был Василий Андреевич Петров, лучший руководитель цеха обработки пленки, какого я вообще знал. Многие его недолюбливали за прямоту и резкость, но я с ним жил в дружбе и мне он много помог.

Картина была закончена и находилась в Москве в стадии сдачи. Мне и Петрову, как «начинающим», находиться при этом не полагалось. Доходили различные ободряющие слухи, но окончательного заключения еще не было. Поэтому я с понятным нетерпением ожидал Владимира Михайловича, полагая, что столь спешный вызов неспроста.

Мысли мои были прерваны самым неожиданным образом. Могучая коренастая фигура загородила окно, и в кабинет с грацией немолодого слона впрыгнул бригадир осветителей Георгий Васильевич Шапкин. Старый матрос-балтиец, встретивший революцию на одном из крейсеров и там же вступивший в партию, он долго работал на кинофабрике осветителем, а на нашем «малом дворе» впервые дебютировал бригадиром. Там мы с ним и подружились.

«Вяче,— сказал он (когда мы были одни, он называл меня Вяче, а на людях я именовался Вищислав Вищиславич), слышь, Вяче! Луначарский сказал, что ваш «Адрес Ленина» одна из лучших детских картин. Луначарского я знаю, приезжал к нам в 1918 году. Зря не скажет!» «Откуда тебе известно?» — удивился я. «Слыхал в парткоме, там очень радуются и всех вас хвалят. И тебя тоже. Говорят, что у тебя почерк и что ты сделал заявку, творческую, кажется. Теперь тебе снимать и снимать». Он заключил меня в объятия, так что у меня затрещали все кости.

«И мы поздравляем!» — раздался хор голосов, и вся компания осветителей, с которыми я работал в картине, попрыгала в кабинет. Братья Томилины, Ковалевские, Филимонов, Малаховский и другие — все они были близкими товарищами по работе, друзьями, неоднократно выручавшими меня в трудные моменты. Я очень оценил их отношение ко мне и сейчас был глубоко тронут той радостью, с которой они меня поздравили.

«Поздравляем и хотим много с вами работать»,— сказал старший Томилин, Мстислав Николаевич.

«А вот почему, когда ты снимаешь или Москвин, то приборы у вас с боков или сзади, а у других все больше спереди? . .» — начал молодой осветитель Сысоев. Я не успел ответить, в кабинет вошел Петров. «А ну, по приборам!» — рявкнул Шапкин, и осветители лихо попрыгали на вышку. «Поздравляю!» — он повернулся к Петрову и так стиснул ему руку, что Владимир Михайлович подпрыгнул чуть ли не до потолка. Георгий Васильевич стал осторожно выбираться через окошко. «А работать-то вам надо вместе», — вдруг сказал он, уже стоя на вышке.

Петров внимательно посмотрел на меня. «Старик,— сказал он,— Георгий Васильевич не первый, кто сегодня говорит об этом. Я прямо от Адриана Ивановича, где слышал много хорошего в адрес нашего коллектива, и в ваш в частности. Он говорит, что совершенно неожиданно наш коллектив стал одним из лучших на студии. Что все мы очень выросли и что «Адрес Ленина» намного выше моих предыдущих картин. В этом, конечно, большая заслуга ваша и Коли Суворова. Вы оба мне очень помогли. У вас сейчас очень хорошее положение на студии, и вам будут делать немало предложений, но не кажется ли вам, что наш друг Шапкин прав и нам надо держаться вместе?»

Я уселся рядом с ним. «Помните, как восемь месяцев тому назад мы с вами сидели на этом самом неудобном диванчике? Ведь тогда я был довольно сомнительной фигурой даже для самого себя, а теперь я слушаю такие приятные речи, но без вас я никогда не стал бы таким оператором, как сейчас. «Плохие куски дальше корзины не пойдут»,— сказали вы при первой встрече со мной и сдержали свое слово. И вы, и ваша жена Кэтеванна Георгиевна поддерживали меня в этот очень тяжкий для меня период. Я никогда этого не забуду. Наш коллектив стал для меня родным домом, и пока он существует, я с ним не расстанусь». Вот какую тираду я выдал, и притом от всего сердца!

Владимир Михайлович был очень растроган. «Я както сразу поверил в вас, старик» — сказал он.

Вечером мы всей группой были у них на Екатерингофском проспекте. Как всегда, Кэтеванна Георгиевна кормила нас всякими вкусными вещами и поила чудесным грузинским вином. Пили за дружбу, за хорошие картины, за хорошие кадры. . .

Домой возвращались мы вместе с Суворовым — он на улицу Жуковского, а я к Пяти углам. Уже чувствовалась весна, дворники разгребали талый снег.

«Вот ты и снял свою первую картину, оператор Горданов,— сказал Николай Георгиевич и, помолчав, добавил:— А ведь хорошо все получилось!»

Петров был прав, предложений о совместной работе последовало много, но меня они не интересовали, так как я не мыслил себе работы вне нашего коллектива, тем более что наша следующая работа — «Фриц Бауэр» уже намечалась. К тому же Владимир Михайлович не любил, когда члены его коллектива работали, по его словам, «на сторону». «Только почерк испортите»,— говорил он.

Исключение я сделал всего один раз и то потому, что разговор зашел о картине режиссера, которого я помнил еще студентом Института экранного искусства, очень ценил и любил его творчество, внимательно следил за его картинами. Это был Фридрих Маркович Эрмлер, а картина — «Обломок империи», для которой надо было сделать довольно много съемок и пересъемок. В основном это были знаменитые «руки» — руки созидающие, творящие. Целая серия кадров в великолепном монтаже. Одна из кульминаций картины. Работать с Фридрихом Марковичем мне было очень интересно. Он прекрасно разбирался в вопросах изобразительного решения и очень точно учитывал его при разработке кадров. Они всегда были преисполнены внутренней динамики, которой, казалось бы, не хватает места в отведенных рамках. В то время он еще не прибегал к приемам внутрикадрового монтажа, столь характерным для его позднейших, уже звуковых картин.

Работа была очень увлекательной, но требовала совершенно иного подхода, чем в нашем коллективе с Петровым, где в то время большую роль играли статичные, законченные кадры.

Впоследствии мы с Фридрихом Марковичем не раз договаривались о совместной работе и даже приступали к ней, но по причинам, от нас не зависевшим, так ничего вместе и не сделали.

Жаль, конечно...

После окончания «Адреса Ленина» я решил, что мне необходимо проверить зрение. Еще давно, в первых классах гимназии, на каком-то очередном медосмотре неожиданно выяснилось, что у меня левый глаз практически бездействует. Меня немедленно показали профессору В. Н. Долганову, одному из лучших русских окулистов, который нашел, что левый глаз у меня недоразвит и на его исправление особых надежд нет. На всякий случай он прописал мне особые очки для упражнений, которые долго валялись у меня в столе. Понемногу я обо всем этом забыл, ибо от рождения не представлял себе, что значит видеть двумя глазами.

Теперь, после первой картины, я вспомнил, что с глазами у меня не все ладно и решил вновь показаться тому же Долганову. Москвин, у которого со зрением было тоже не очень хорошо, отправился со мной.

Владимир Николаевич осмотрел нас очень внимательно, даже отыскал меня в своих старых записях, а потом поинтересовался, чем мы занимаемся. Мы радостно отрапортовали, что мы кинооператоры, после чего наступила довольно выразительная пауза. Наконец, Владимир Николаевич со свойственной ему грубоватой прямотой сказал: «А о чем вы думали, когда выбирали эту профессию, по износу зрения одну из первых? У вас,— он посмотрел на Москвина,— два глаза, прямо скажем, в далеко не прекрасном состоянии, ну а у тебя,— он ткнул в меня пальцем,— один, правда, пока здоровый, но один, и в случае чего... сам должен понимать... Ну, вот что, молодые люди!— продолжал он,— вероятно, в своих занятиях вы достигли кое-каких успехов и оставлять их не собираетесь, что бы вам ни говорили. Поэтому будете мне показываться не реже чем раз в год, а при малейшем ухудшении зрения придете немедленно.

Понятно?! И не забывайте, что вам не всегда будет по двадцать семь лет».

Ко мне мы пришли отнюдь не в авантажном настроении. Москвин был предельно угрюм. Сидя в глубоком кресле, я наблюдал на фоне большого, умытого весенним дождем окна его несколько наклоненный силуэт со светящейся точкой папиросы. Он упорно молчал, что всегда было у него признаком плохого настроения. Потом он начал заваривать чай,— он был большой мастер на различные комбинации по этой части и дошел до такого совершенства, что стал это делать на чистом коньяке. Молчание прервал я: «Хорошо ли, худо ли, но деваться нам от всего этого некуда. Будем ходить к Владимиру Николаевичу, но не будем терзать себя преждевременными предчувствиями». Москвин мрачно уставился на меня. «Дамоклов меч»,— проговорил он. «Ну, что же, Дамоклов, так Дамоклов!» — заключил я.

Хорошая штука молодость, как легко смотрится на многое...

Глава 6

«ФРИЦ БАУЭР»

«Фриц Бауэр», наша вторая картина.

Страшная, непроглядная ночь. Тяжкий, давящий мрак. Туман. Покосившиеся разбитые фонари, горбатые, кривые улицы, неожиданные вспышки света, выхватывающие из мрака какие-то здания, иногда даже целые ансамбли. Перспективы, уходящие во тьму, в туман. Люди, как тени. Разбитая баррикада с воткнутой в нее винтовкой. На ее прикладе разорванный белый платок. Черные неподвижные фигуры полицейских и первый титр: «Восстание было подавлено». Голод, нищета, ужас. Длинная очередь детей мокнет под мелким, моросящим дождем. Какие у них страшные, голодные глаза...

Германия, 1923 год, маленький городок. Самодовольно улыбается выхоленный банкир, сухой и жестокий учитель стоит перед оцепеневшим от страха классом с тростью наготове, довольно ухмыляется толстый владелец пивной. Все такие гордые, торжествующие. Ведь восстание подавлено. И только полицей-президент, вероятно какой-то мелкий социал-демократический бонза, в тревоге. Еще не все руководители восстания схвачены.

Один из них, Карл Бауэр, перед уходом в подполье сумел прорваться к семье. Мы видим его дома, в жалкой, убогой комнате. Исхудавшая жена, голодные дети, старший сын Фриц и слепая девочка Герта, которую он встретил на улице и привел домой. Карл Бауэр успевает уйти, прежде чем полиция врывается в его дом. И тогда на школьном празднике хватают Фрица и пытаются выведать, где его отец. Мальчик молчит. Его избивают, но он не произносит ни слова. Сквозь проливной дождь мчится по площади машина, из нее выбрасывают мальчика. Это избитый Фриц Бауэр. Он без сознания.

Отец узнает об этом. Он не выдерживает и приходит домой, там его арестовывают. Тюрьма. Длинные безжалостные тени решетки на полу. Фриц Бауэр и его мать готовы, казалось бы, вжаться в эту решетку... С другой стороны Карл. «Ты еще увидишь, как восторжествует наше дело»,— говорит он...

Такой мы видели картину, когда работали над сценарием. Такой мы постарались ее снять тогда, в 1929 году.

Через несколько лет в свете событий, происходивших в Третьем рейхе, все это выглядело довольно наивным.

Хотя сценарий картины был написан В. М. Петровым на основе одноименной детской пьесы Н. Сац и В. Селиховой, ни мы, ни руководство кинофабрики не рассматривали будущую картину как детскую. Мы хотели сделать произведение о людях унижаемых и оскорбляемых, но сильных духом, не теряющих веры в победу.

Уже начиная работу над сценарием, Петров имел в виду задуманное нами изобразительное решение, зародившееся еще на съемках последних декораций «Адрес Ленина» — «задний двор» и несколько последовавших за ним небольших павильонов. Именно здесь романтическая фотография, с ее вариациями характера оптического рисунка и световых пятен, переросла в совершенно определенный стиль изобразительного решения кинокартины, построенный в значительной степени на операторских приемах, стиль очень выразительный, дававший большие творческие возможности, но только в том случае, если он обусловлен содержанием картины и тесно связан с работой режиссера и художника.

Работая над «Фрицем Бауэром», мы старались представить себе среду, обстановку, в которой жили наши

действующие лица, средние, маленькие люди послеверсальской Германии. Атмосфера нужды и отчаяния, в которую они были ввергнуты, воздух, которым они дышали.

Мы считали, что показать все это на экране можно лучше всего с помощью определенного настроения, достигнутого главным образом за счет использования соответствующих изобразительных средств.

На «Фрице Бауэре» такими средствами были характер изображения, даваемый высокосветосильным объективом с очень плавным падением резкости и установленными перед ним вспомогательными приспособлениями, и прием освещения, построенный на довольно рискованном для того времени распределении в кадре световых пятен, конечно, с учетом рисунка, даваемого объективом. Как правило, основной световой акцент, «световой всплеск», как мы его называли, лежал либо в центре, либо в глубине кадра, а передний план выдерживался в погашенной световой гамме.

Такая комбинация требовала, в свою очередь, соответствующего построения декорации и ведения мизансцены. Петров, Суворов и я не забывали об этом еще в процессе работы над сценарием. Осуществить подобное решение картины можно было лишь в результате очень крепкого творческого содружества.

Но все это были только средства.

Необходима была также и некая «духовная пища», способная вызвать в нас самих те самые чувства и настроения, которые потом предстояло выразить на экране.

Вопрос это весьма деликатный. У каждого творческого работника есть свои источники вдохновения. Для меня главную роль играли тут стихи, музыка и литература. Проанализировать все это очень трудно. Иногда небольшое стихотворение или даже несколько тактов какого-нибудь музыкального произведения давали нужный толчок, будили в памяти какие-то давние впечатления, заставляли как-то по-другому вчитаться в сценарий, по-новому увидеть его. Проанализировать, а тем более пытаться систематизировать все это очень трудно.

За три-четыре месяца, которые отделяли «Адрес Ленина» от «Фрица Бауэра», провести в этом направлении мало-мальски глубокий поиск я, естественно, не мог. Кое-какой толчок дало заглавие книги Освальда Шпенг-

лера «Закат Европы», несколько стихотворений Генриха Гейне, кое-какие стихи Всеволода Рождественского (из цикла «Эвридика» и о гражданской войне), соната Бетховена до диез минор, именуемая «Лунной», возможно, последние четыре прелюдии Скрябина, Блок. Все это был, по-видимому, первый толчок, потом начало всплывать многое другое. Сейчас уже трудно восстановить все этапы этого сложного процесса. . .

Что же касается изобразительных искусств, особенно живописи и графики, в принципе мною очень любимых, то я, готовясь к новой картине, старался не уделять им специального внимания, так как считал, что это может меня как-то связать, толкнуть на столь ненавидимое мною подражательство и т. д.

Здесь я хочу сделать небольшое отступление.

В то время и на кинофабрике, и в творческих кругах вообще бытовало несколько определений (мы называли их наклейками). Их подлинную сущность знали не столь уж многие, но охотно жонглировали ими все, кто хотел, причем одно и то же понятие рассматривалось иногда с положительной, а иногда с отрицательной стороны, в зависимости от ситуации. Среди этих определений чаще всего встречались слова: экспрессионизм, формализм, реже импрессионизм. Мы с Москвиным были отнесены к экспрессионистам. (Объяснение этому можно найти в невежестве — отчасти нашем собственном, отчасти — людей, любящих размахивать подобными терминами).

Впервые этот термин где-то встретил Москвин, году примерно в 1923-м. Мы связывали его со словом экспрессия, то есть выразительность, и стали время от времени демонстрировать с его помощью свою образованность. Что за этим словом скрывается, мы представляли очень смутно. Позднее, из книги Бела Балаша «Видимый человек, или Культура кино» (мы читали ее в подлиннике и, возможно, не все должным образом уразумели), мы узнали, что экспрессионизм — это нечто о скрытом лице или физиономии вещей. Выглядело это довольно таинственно, и хотя опять-таки не очень понятно, мы иногда порывались этим кокетничать, даже делать какие-то фотографии с этим самым «скрытым лицом».

Во время практики на кинофабрике как-то в компании молодежи мы разговорились об искусстве (оказа-

лось, что остальные знали не больше меня, но как мы все пыжились друг перед другом!). Кто-то сказал, что на кинофабрике есть художник-экспрессионист Евгений Евгеньевич Еней и что он находится сейчас в ателье. Я немедленно отправился туда и с ужасом уставился на человека, расхаживавшего в какой-то почти готовой декорации. Передо мной был живой экспрессионист! Однако тут же я был разочарован. Вид у него был обычный, хотя и весьма респектабельный: элегантный серый костюм, фетровая шляпа и т. д. Декорация тоже была самая обыкновенная. Нигде не видно следов «скрытого лица». Еней встретил меня очень приветливо, но, когда я ввернул слово экспрессионизм, никак на него не реагировал, даже как будто удивленно посмотрел на меня. «Наверное, скрывает»,— сказал Москвин, когда я вечером рассказал ему об этом.

Мы ничего в ту пору не знали об экспрессионизме. О Кандинском и Кокошке услыхали намного позже. Фильмов немецких режиссеров-экспрессионистов, например Роберта Вине, тоже не видели. И тем не менее к приходу на фабрику сначала Москвина, а потом моему на нас уже прочно красовались наклейки экспрессионистов. К этому времени мы узнали, что в Германии существуют очень интересные пролетарские художники Георг Гросс, Карл Цилле, Кетэ Кольвиц и что они тоже экспрессионисты. Это нас воодушевило, хотя произведений этих художников мы еще не видели.

Когда начиналась работа над «Фрицем Бауэром», экспрессионизм связывали с именами Кольвиц, Цилле и других, поэтому отношение к нему было положительное. На одном совещании было даже отмечено, что мы владеем «методом экспрессионизма». Потом Петров спросил меня: «Вы что-нибудь знаете об этом методе?» — «Я нет, а вы?» — «Я-то во всяком случае нет. Будем снимать так, как подсказывают материал и наша совесть».

Как я уже говорил, живопись и графику я всегда очень любил, но интересовался ими безотносительно к исполняемой работе и радовался, если случалось иногда своего рода совпадение мыслей или приемов в каких-нибудь картинах или рисунках и в наших кадрах.

Нечто подобное произошло и на «Фрице Бауэре». К нам был прикомандирован в качестве консультанта работник Коминтерна И. Липанович-Фишер, оказавший

нам немалую помощь своими советами. В самом начале работы он заказал для нас несколько монографий о Георге Гроссе, Карле Цилле и Кетэ Кольвиц. К сожалению, они прибыли к самому окончанию съемок и помочь нам уже не могли, но тем не менее мы с жадностью принялись их рассматривать. Нам тогда сразу же бросилась в глаза некоторая общность отдельных наших кадров с произведениями немецких художников, в особенности Кетэ Кольвиц. Это, вероятно, объяснялось одинаковым подходом к постановке творческой задачи (постоянно унижаемые, оскорбляемые, обездоленные люди) и ее решению, хотя в одном случае эта задача решалась средствами графики, а в другом фотографии. Ни о каком нарочитом подражательстве с нашей стороны не могло быть и речи.

В увиденных нами работах немецких экспрессионистов меня поразило ощущение безнадежности. Если они и протестовали, то именно этой безнадежностью. Это не был призыв к борьбе в нашем понимании. Впрочем, возможно, что это ощущение возникло из-за того, что мы слишком мало были знакомы с работами немецких товарищей и не сумели их достаточно оценить.

Несколько иначе обстояло с Георгом Гроссом. Им увлекались в те времена многие, и кое-кто даже пытался подражать, правда в большинстве случаев без особого успеха. Уж очень сложно было переложить его манеру на возможности фотографии. Пожалуй, единственным исключением являются очень выразительные кадры вступления с распятием и танком в картине Ф. М. Эрмлера «Обломок империи», явно навеянные творчеством Гросса.

Вот, пожалуй, и все, что можно сказать о нашем экспрессионизме, в котором обвиняли нас любители «розовой» фотографии. Мы были молоды, верили в свою правоту и особого внимания на это не обращали.

При рассмотрении моей работы на художественных советах, творческих встречах, в прессе и т. д. я не раз встречал очень лестные для меня упоминания о том, что я «мастер психологического портрета». Могло даже создаться впечатление (а у некоторых оно и создалось), что, работая над картиной, я в основном концентрирую свое внимание именно на портретах. В действительности же портрет никогда не был для меня чем-то изолированным, чему я уделял бы особое внимание. Я рассматривал

его как часть общего замысла, как один из кадров картины, подчиненный этому замыслу наравне со всеми прочими. В основе всегда лежал общий план или точное представление о нем, если, в силу каких-то обстоятельств, крупный план приходилось снимать раньше.

Здесь я должен остановиться на одном обстоятельстве, игравшем немалую роль в наших с Москвиным делах. О нем и прежде было мало кому известно, а сейчас я, вероятно, единственный оставшийся в живых участник.

Начиная еще с наших первых фотографических поисков у нас с Андреем вошло в обыкновение время от времени подвергать обсуждению, иногда очень детальному и жесткому, как свои работы, так и чужие, если они почему-либо останавливали на себе наше внимание. При этом мы, естественно, приходили к ряду заключений и выводов, у нас понемногу выработалась своя терминология, свои формулировки и определения. Мы их не уточняли, не отшлифовывали. В них было много условного, понятного только нам. Поначалу мы не устраивали специальных заседаний, не вели записей. Обычно разговор происходил между нами двумя, иногда присутствовал Беляев, раза два В. М. Петров, да и то случайно. Теоретиками мы себя не считали и декларировать ничего не собирались. Для нас это было «дело внутреннего назначения, не рассчитанное на экспорт» (не помню уж, кто из нас придумал эту формулировку). Не все, конечно, оказалось равнозначным. Многое со временем отпало или изменилось, но многое сохранилось, и притом надолго.

Естественно, мы не могли обойти такую тему, как портрет. Ведь с портрета мы и начали. Но трактовали мы само понятие «портрет», особенно в нашей кинематографической практике, значительно шире и условнее.

Один наш приятель, в прошлом тот самый студент-путеец, который советовал мне поступить в фототехнический институт, сам очень интересный фотограф-любитель и большой мастер на разного рода формулировки, особенно пародийные, наслушавшись наших разговоров, попытался подвести следующий итог: «В вашем представлении,— сказал он,— портрет — это выраженная с помощью средств фотографии квинтэссенция сущности снимаемого объекта, его психологическая физиономия, независимо от того, снимаете ли вы человека

или что-нибудь другое. Вы сплошь и рядом стремитесь выразить не столь человека, сколь ситуацию вокруг него. Содержание превалирует над внешностью. Не знаю, к чему это вас приведет».

Москвин по обыкновению помолчал, потом произнес: «Некоторое зерно истины тут есть, хотя и через край ты тоже перехватил. Портрет всегда должен отражать психологию как снимаемого, так и снимающего, а лучше всего первую через вторую. В особенности в фильме, где он складывается из многих элементов. Кинематограф скоро станет звуковым, многое изменится, и снимать, вероятно, будем иначе. Надо когда-нибудь привести в порядок мысли на этот счет, а то определения наши, кроме нас самих, вряд ли кому-нибудь понятны. Сейчас нам обоим некогда этим заниматься».

В этом случае, как и в большинстве других, мы были единомышленниками. Под портретом мы понимали не только его простейший вариант в кино — крупный план, но и совокупность ряда кадров, которая выражала задуманный нами образ определенного действующего лица или даже группы лиц.

В дальнейшем это иногда успешно осуществлялось с помощью методов внутрикадрового монтажа.

Были кадры, которые с общепринятой точки зрения назвать портретами было нельзя, но которые мы рассматривали именно как таковые. Это были кадры общих планов, чаще всего статические или также обобщенные за счет внутрикадрового монтажа. В них (в большинстве случаев с помощью изобразительных средств) выражалось основное доминирующее настроение, их психологическая физиономия. Такие кадры мы называли «портретами ситуации». Довольно условное определение, мы не успели заменить его другим. Как мы и предполагали, в дальнейшем, особенно с появлением звукового кино, возникновением новых методов построения картин и т. д., естественно изменялись и наши представления о портрете и о работе над ним.

Работа на «Фрице Бауэре» протекала, конечно, иначе, чем на «Адресе Ленина». Мы были уже сплоченным, завоевавшим доверие коллективом. Никому и в голову не пришло бы предложить мне без согласования кандидатуру ассистента, плохой аппарат или урезать заявку на свет. Наоборот, я стал даже замечать, что мне до ка-

кой-то степени идут навстречу. Ассистентом ко мне пришел Владимир Тимофеевич Яковлев, в прошлом студент ЛФКТ, с которым мы очень крепко дружили. Никогда не забуду, как искренно он радовался, когда узнал о моем поступлении на кинофабрику. «Теперь ведь все зависит от тебя», — воскликнул он, обнимая меня. В дальнейшем мы с ним много и хорошо работали вместе.

На «Фрице Бауэре» мы как-то сразу нашли друг друга. Он тут же оградил мой «тыл» и избавил меня от многих забот, так что я мог полностью отдаться творческой работе.

С легкой руки Москвина и моей среди операторов студии начался форменный ажиотаж в поисках каких-то необыкновенных объективов. В тех случаях, когда в основе этих поисков лежали известные знания, они обычно завершались успехом, но это бывало сравнительно редко, гораздо чаще имели место неудачи. Дошло до того, что успехи Москвина, а затем и мои стали приписывать каким-то необычайным объективам, якобы у нас имеющимся, которые мы держим в секрете. Тогда я, с ведома Москвина и Беляева, проделал следующий номер. В фотомагазине Севзапкино, на Владимирском проспекте, я обнаружил кое-какие вещи, выставленные, вероятно, на комиссию. Среди них были кинодальномер Лейтца и два объектива: портретный «Гипар» Герца с фокусным расстоянием в 500 *мм* и киногелиостигмат Фохтлендера. «Гипар», к сожалению, был мне не по карману, да и надобности я в нем не ощущал, а киногелиостигмат и дальномер я купил. В дальнейшем они сослужили мне неплохую службу. И тогда у меня возникла ехидная мысль. На фабрике такие объективы были уже во многих комплектах и не рассматривались как нечто особенное. Я попросил токаря выточить мне кольцо и ввинтил его в оправу объектива так, чтобы закрыть фирменную марку, после чего объявил, что объектив этот — новейшая конструкция знаменитого оптика Цинке, именуемого Зоммер. Такой Цинке действительно когда-то существовал. Он работал в известной оптической фирме Фохтлендер, начавшей производство портретных объективов Петцваля, и ему принадлежит один из лучших вариантов этого объектива. На него, как на оптика, возлагались большие надежды, которые он не оправдал, так как заня-

тия оптикой бросил и стал под псевдонимом Зоммер сочинять оперетты. Во всяком случае, к моменту появления гелиостигмата его уже давно не было в живых. Все это можно было довольно легко установить, заглянув в соответствующую литературу или в курс фотографической оптики (я знал о Цинке-Зоммере из курса, читанного у нас в ЛФКТ профессором А. И. Прилежаевым, и, кроме того, встречал это имя в специальной литературе), но наши товарищи воспламенились одним названием, стали приписывать объективу качества, которыми он никогда не обладал, и искать его везде, где только можно.

Пошел слух, что такой объектив есть, конечно, и у Москвина, но он так его засекретил, что уж никак не подобраться.

У меня уже был новый съемочный аппарат с прекрасным набором высокосветосильных объективов, мой киногелиостигмат, он же Цинке-Зоммер, спокойно лежал на полке, и я уже не делал из этого тайны, но все равно при просмотре кусков кое-кто многозначительно говорил: «Ну, конечно, Цинке-Зоммер». В особенности вознеслась его слава, когда я снял павильон «комната Бауэра» (кстати, снимался он совершенно другим объективом). Павильон, правда, небольшой, с очень точной дозировкой света — всего семь приборов (трехсотки и пятисотки). Получился он весьма выразительно и стал одним из этапных моментов моей работы в картине. Именно там мне удалось впервые жестко выдержать принцип — на одно место работает только один прибор, но на это мало кто обратил внимание. Зато мирно покоящийся на лаврах оперетты Цинке, именуемый Зоммером, был снова превознесен. Так продолжалось довольно долго, и нас начали терзать угрызения совести. Наконец, Москвин, под хохот Беляева, изрек: «Надоело, пора кончать этот цирк. Вот уж не думал...» Чего он не думал, он так и не уточнил.

На ближайшем операторском собрании я, под аккомпанемент ядовитых реплик Москвина и смеха Беляева, достал этот знаменитый объектив и при всех вывинтил кольцо... Реакция была разная, большинство смеялось вместе с нами, но кое-кто просто обиделся.

С объективами я экспериментировал на этой картине много. Я использовал портретный объектив Петцваля, один из тех, что в свое время раздобыл Н. Я. Забабурин, и любил манипулировать с его задним отрезком, раздвигая линзы или вводя в объектив сеточку или стеклянные клинышки так, как это когда-то мне рекомендовал И. М. Пономарев. Бывали удачи, но бывали, конечно, и неудачи, на которые Петров закрывал глаза. Принцип — «плохие куски дальше корзины не идут» — оставался в силе.

При расстановке света я старался достичь предельной выразительности. Я не допускал так называемого общего, заливающего, или как там его еще называют, света. Каждое световое пятно в кадре имело свое значение, было заранее продумано и находилось в тесной взаимосвязи с другими. В то время и я, и Москвин твердо придерживались правила: «на одно и то же место работает только один прибор». Мы очень редко и крайне неохотно изменяли этому правилу и впоследствии почти всегда в этом раскаивались.

Это правило требует заранее задуманных, увязанных друг с другом и точно проводимых ведения мизансцен и распределения светотени в кадре. Оно требует от оператора известного умения и ясности мышления, но зато всегда дает наиболее четкие и выразительные результаты и совершенно исключает световой винегрет, многократные тени и тому подобные неряшливые «дополнения». Дело, конечно, усложняется, если приходится работать с режиссером, плохо разбирающимся в изобразительном решении картины, не умеющим его по-настоящему использовать, не видящим мысленно кадр еще до съемки, а рассуждающим «вообще». Тогда рекомендуется снимать ровненько и благополучно и не портить нервы ни этому режиссеру, ни себе. Довольно трудное дело, правда.

Такой метод съемки значительно затрудняется при съемке в движении, панорамах, проездах и т. д. Он возможен и там, но при теснейшем творческом контакте оператора и режиссера и при большом профессиональном мастерстве обоих.

На «Фрице Бауэре» принцип изобразительного решения был единым для всех объектов. Но если говорить об отправных точках, то ими для нас были павильоны улицы, комнаты Бауэра и тюрьмы.

Улица старого немецкого городка. Голые, лишенные украшений стены, срезанные крыши, нависший над ули-

цей эркер, клинкерная мостовая (хорошо делали клинкер в нашей бутафорской мастерской у Фишмана!). На переднем плане, слева, стена с обитой штукатуркой и искривленной водосточной трубой. Фонарь над воротами.

Декорация была построена в четвертом ателье, бывшем белом зале. Мы — Петров, Суворов и я — стояли на возвышении, том самом, на котором когда-то стояла декорация по «Адресу Ленина» — «задний двор»,— и смотрели в павильон. Мизансцена была уже прикинута, да в ней ничего особенно сложного и не было. Но надо было показать улицу так, чтобы за ней чувствовалась физиономия всего города. Нужно было дать «портрет ситуации», о котором мы не раз говорили с Москвиным, выразительный кадр.

Декорация, именно та самая, единственно необходимая для этого, была мастерски построена Суворовым. Теперь надо было одухотворить ее светом.

Над воротами зажегся фонарь. Пятно метрового прожектора косо легло под ним на мостовую. Луч второго метрового скользнул по эркеру, а затем по стене и сразу подчеркнул конфигурацию очень старого, тяжело осевшего дома с маленькими, какими-то мертвыми окошками. На уровне тротуара зажглось окно пивной. Черным силуэтом нависла на первом плане изогнутая водосточная труба, вдаль уходили какие-то темные малоосвещенные здания. Ни одно окно не было освещено. Ведь восстание было подавлено, а может быть, еще и подавлялось где-то за этими стенами.

Метался по улице преследуемый Карл Бауэр. Самодовольно прогуливался владелец пивной. Тяжелым, размеренным шагом прошел полицейский отряд с сыщиком во главе.

Когда мы смотрели куски, то Е. В. Червяков, наш друг и во многом единомышленник, снимавший в это время рядом с нами свою картину «Города и годы», вдруг сказал: «Ну и зловещие же у вас кадры в этой декорации... Впрочем, такими ведь они и должны быть...»

Если следовать нашей с Москвиным «портретной» терминологии, то «комната семьи Бауэр» была групповым портретом. Низкое, почти чердачное помещение с тяжелой, нависшей черной балкой и скошенным потолком, в котором едва видно маленькое оконце. Слабо мерцает газовый рожок. Атмосфера нужды, бедности и непоколебимой воли к сопротивлению. Четкие, скупые портретные характеристики Карла Бауэра, его жены Марты, сына Фрица и других детей, а также ворвавшегося детектива и полицейских. Все это было достигнуто за счет очень точной комбинации световых пятен с помощью крайне ограниченного количества приборов (не более семи, а чаще всего пяти пятисоток и трехсоток), создававших нужное настроение, выделявших и подчеркивавших главное — лица Карла Бауэра и его семьи.

В этой декорации почти все крупные планы снимались без какой-либо перестановки осветительных приборов.

И в той же декорации, уже в конце картины, сцена уже после ареста Карла Бауэра. Тени стали длиннее и глубже, света более резкими и зловещими. И на фоне светового пятна все той же трехсотки черная фигура матери, акцентированная единым широким бликом.

Этот павильон давался не так легко.

Подобная расстановка света требовала большой точности в поведении актеров. В этом отношении мне много помог Бруно Иванович Ридерер, исполнитель роли Карла Бауэра, как-то сразу почувствовавший характер изобразительного решения и сумевший уложиться в него. Трудновато было, конечно, и осветителям. При подобной системе работы со светом, при полном отсутствии так называемого «заливающего» света, распределение световых пятен в кадре должно было быть очень точным, а ведь сбить прибор было так легко. Я всегда с чувством большой благодарности вспоминаю ленфильмовских осветителей того времени. Много они мне помогли.

Тюрьма, зал свиданий, вдали черная, неосвещенная решетка. Ее длинная, беспощадная тень легла на полу почти через весь кадр. Две фигуры приникли к этой решетке — Фриц Бауэр и его мать. Далеко за ней ярко освещенная стена и арка потемнее. Сейчас оттуда два дюжих полицейских (профессиональные борцы Яковлев и Сепник) выведут одетого в тюремный полосатый костюм Карла Бауэра. Он осужден, но он верит в победу того большого дела, которому он и многие лучшие люди

посвятили свою жизнь. И он старается передать свою веру сыну, преданно ловящему каждое его слово.

Это был очень выразительный и очень трагический по своему характеру кадр. Очень впечатляющий и сильный. Главным образом за счет своего изобразительного решения. И, по существу, это был конец картины. Концовка, смонтированная из хроникальных кадров, не смогла его перебить. Пожалуй, в этом крылся один из недостатков картины.

Самая большая трудность была с тенями на полу. Наконец, Федор Васильевич Быков, очень хороший бригадир осветителей, много работавший со мной на этой картине, которому я своими придирками испортил немало крови, снял с метрового прожектора зеркало, заменил его вымазанным мелом листом фанеры, и тогда тени легли как надо. Для усиления эффекта Суворов между тенями прокрасил пол мелом.

«Фриц Бауэр» получил очень высокую оценку, особенно по линии изобразительного решения. Адриан Иванович Пиотровский заявил, что «Новый Вавилон» и «Фриц Бауэр» лучшие операторские работы кинофабрики за последнее время, и впервые употребил термин «ленинградская операторская школа»; впоследствии он неоднократно к нему возвращался.

Картина была примечательна тем, что представляла собою своего рода монолит, в котором все основные элементы — режиссура, работа оператора, художника — были слиты в единое целое настолько тесно, что, пожалуй, было бы крайне затруднительно что-либо выделить. Мы очень хорошо понимали друг друга и стали одним из лучших коллективов, к тому же с определенными перспективами роста. Появилось и пополнение, по моей линии — Володя Яковлев, который уже мог снимать самостоятельно и с которым мы впоследствии много и хорошо работали.

Интересно была решена и актерская проблема. Профессиональных актеров у нас было мало. Пожалуй, Бруно Иванович Ридерер (Карл Бауэр), Ксения Федоровна Серафимова (его жена), ну, конечно, наша «примадонна» Фатима Гилязова и все. Остальное же — типаж, среди них много старых петербургских немцев, которых Н. В. Дарьян разыскивал в самых неожиданных местах. Не обходилось и без курьезов, так, например, роль

банкира очень убедительно и с большим достоинством исполнял старик, игравший обычно на цимбалах в подворотне кинотеатра «Аврора», тогда еще «Пикадилли».

Когда мы шли с последнего просмотра картины, Петров вдруг спросил меня: «Старик! Будем и дальше вместе работать?» «О чем вы меня спрашиваете!» — удивился я. Тогда мне и в голову не приходило, что может быть иначе.

Мы по-прежнему дружили с группой Червякова. В особенности со Славушкой. Теперь ему уже не надо было меня опекать. Я стоял твердо на своих ногах. Но он бывал на наших просмотрах и радовался нашим успехам. Однажды я заболел и несколько дней пролежал в постели. Съемки остановить нельзя было, и Беляеву пришлось меня заменить. Через два дня он пришел ко мне и сказал: «Скорее поправляйтесь, на Петрова теперь не угодишь, да и не понимаю я, как ее нужно снимать, эту самую вашу романтическую фотографию».

Павильон по их картине «Города и годы» — «картинная галерея маркграфа» стоял вместе с одним из наших, кажется со «школой», очень интересно построенной Суворовым. У них снималась Софья Зиновьевна Магарилл, как всегда обаятельная, даже в платье, сшитом по моде 1914 года, и известный немецкий киноактер Бернгард Гецке, знакомый нам по многим картинам. Держался он очень замкнуто и ни с кем не общался. Его жена, пожилая дама, обратила внимание на ребят, которые у нас снимались. Галантный А. А. Александровский немедленно подвинул ей кресло, в которое она села, очень мило поблагодарив. Через некоторое время подошел и сам Гецке. Ребята увидели дяденьку в незнакомой военной форме и сразу его окружили. У него, неожиданно для нас (мы привыкли его видеть корректным и суховатым), сделалось вдруг доброе и хорошее лицо. Он подхватил на руки самую маленькую девочку, которая немедленно стала его целовать. Он, естественно, испугался за грим и кинулся от них бежать, ну а они за ним. Еле мы их уняли.

На съемке одного из павильонов «Фрица Бауэра» — «тюрьма» — произошла совершенно неожиданная для меня встреча.

Я стоял в коридоре, шедшем вдоль первого ателье, и наблюдал из окон (тогда, в период немого кино, они еще

не были заделаны и использовались для съемки с верхних точек и для осветительных приборов), как устанавливают метровый прожектор. Вдруг я почувствовал, что кто-то меня крепко обнимает. Я удивленно оглянулся и увидел человека с бородкой и усами, которого я уже несколько раз встречал на фабрике и лицо которого мне было странно знакомо. Вглядевшись повнимательнее, я вдруг спохватился, что это Сережа — Сергей Дмитриевич Васильев — бойскаут, а затем адъютант коменданта Ленинграда, с которым я встречался в дни юности и во время военной службы. Рядом с ним стоял красивый молодой человек с бородавкой на щеке и немного подальше Ю. Н. Брусиловский — начальник производственного отдела. «Вот вам ваш Горданов,— сказал он,— разговаривайте с ним сами».

«Ты нам очень нужен»,— проговорил Сергей. Я знал, что на фабрике снимается картина «Спящая красавица» и что ставят ее «братья Васильевы», но я был так увлечен «Фрицем Бауэром» и нашим коллективом, что в то время мало уделял внимания окружающему меня бытию «Ленфильма», а что один из «братьев» — мой давний знакомец, мне как-то не приходило в голову. Тем более что он за эти восемь лет возмужал, отрастил себе усы и бороду и в довершение всего стал москвичом. Нашей новой, и на этот раз окончательной, встрече мы оба очень обрадовались и с волнением молча смотрели друг на друга. Молчание нарушил Георгий. «Послезавтра мой день рождения,— заявил он,— у меня и встретимся».

Так мы и сделали. Он жил тогда на Кировском проспекте в доме № 26/28. Собрались люди, которые в дальнейшем почти до последних дней своей жизни проработали с «братьями». Большинство из них я знал уже раньше, еще студентами Института экранного искусства, но кое-кого видел впервые. Было нас семь человек, и в этот вечер мы крепко сошлись, до конца дней многих из нас, хотя поработать вместе пришлось и не так уж много. Юра (Юрий Александрович) Музыкант, однокурсник Сергея, в дальнейшем их верный и преданный ассистент и второй режиссер, Сергей Власьевич Шкляревский из этого же института, администратор, а по-нынешнему директор картины, художник Исаак Петрович Махлис, актриса Варвара Сергеевна Мясникова, в будущем жена Сергея Дмитриевича, и я. Какие мы были тогда мо-

лодые!.. Георгий, в компании его звали Егор, принял нас очень хорошо, мы сразу же нашли общий язык друг с другом, было весело. После ужина мы забрались на огромный диван, буквально встроенный в стену, и тут я впервые услышал, как Георгий Николаевич поет. У него был приятный, мягкий баритон, и он задушевно пел старые русские и студенческие песни. Мы ему тихо подпевали. Больше я никогда его пения не слыхал, кажется, болезнь горла уже тогда давала себя знать.

Наконец, когда все было выпито, съедено и спето, Сергей Дмитриевич обратился ко мне: «Слушай,— сказал он,— как ты знаешь, мы снимаем «Спящую красавицу». Мы хотели снимать ее на «Мосфильме», но нам нужно большое ателье для декорации театра, а сейчас самое большое в стране — это ваш белый зал. Мы тебя не беспокоили, ты занят своим «Фрицем», и мы знаем, что это для тебя большое дело, но все же ты должен нам помочь. У нас снимает Шнейдер. Тебе уже раз пришлось его заменять, придется сделать это и вторично. Он плохо себя чувствует, и тебе надо его выручать. Сейчас он снимать не может. Сними нам несколько павильонов и в особенности театр, а еще бы лучше, если бы ты снимал картину до конца. У вас сейчас перерыв месяца на два, помоги нам. У нас, насколько я понимаю, одинаковые вкусы и взгляды на искусство. Нам будет хорошо вместе». Я подумал и ответил: «Ты во многом прав. Мне действительно очень хорошо с вами. Я как будто дома. Я всегда готов вам помочь. Но я работаю в коллективе Петрова, который в меня поверил, когда я был еще ничем, и по первому его зову должен буду к нему вернуться. И на «Фрица Бауэра», и на любую другую картину. Вы же сами это понимаете. А, кстати, что с Шнейдером?» Слово взял Шкляревский: «Шнейдер пока лечится в Москве, когда он вернется, не знаю. А надо уже снимать. Мы и так потеряли много времени».

На следующий день меня вызвал директор кинофабрики и предложил на время перерыва на «Фрице Бауэре» снимать «Спящую красавицу». По моей просьбе туда был направлен и В. Яковлев. Петров был очень недоволен.

Как я и ожидал, работали мы очень дружно. Правда, подход к работе здесь был совершенно иной, чем в нашем коллективе. Если у Петрова его замыслы сразу же принимали форму каких-то зрительных образов, то

у «братьев» их творческое мышление было скорее литературного порядка и на язык изображения его надо было еще переводить. Однако скоро мы с Яковлевым уразумели метод их работы, и особых разногласий у нас с ними не было. И. П. Махлис был интересным художником, очень разносторонним, кроме того еще и прекрасным карикатуристом, чувствовалась парижская выучка. Он много работал еще на дореволюционных кинофабриках, видно, часто в очень ограниченных условиях, и умел выходить из положения в случаях, которые иногда казались просто безнадежными. Это настолько вошло у него в привычку, что он делал это и тогда, когда особой надобности в этом и не было. Мне, привыкшему к живописному размаху Суворова, приходилось иногда с ним спорить.

Наконец, добрались и до театра. Шуму было много. Съемка считалась экстраординарной. Мне надо было уже возвращаться к Петрову, в «отчий дом», как выразился Суворов, и я тихо надеялся, что вся эта возня с театром меня как-нибудь минует, тем более что из Москвы вернулся Шнейдер. Надежды мои, однако, были напрасны. Меня вызвал директор фабрики и сказал, что пока не будут отсняты общие планы театра, ни о каком уходе со «Спящей» не может быть и речи. Делать было нечего, пришлось браться за работу.

Мы очень детально обговорили с «братьями» и с И. П. Махлисом все сцены, которые должны были сниматься в этой декорации, кое-что подсократили, кое-что свели вместе. Постепенно все начало становиться на свое место. Потом пришел Шнейдер, и мы ему все объяснили. Он не возражал. Мы решили, что раз уж я считаюсь таким специалистом по малому количеству света, то окончательную корректуру проведу я. Декорация в этом отношении была очень трудная, и надо было помочь. Ставить свое имя на картину, над которой работал другой оператор, я не считал возможным. Тогда это не было принято, да и впоследствии я этого никогда не делал.

И вот все концы были как будто сведены вместе. Шнейдер собрал зачем-то огромное количество операторов. Снимал даже В. А. Петров, заведующий кинолабораторией. Тогда же впервые начал снимать В. Ф. Левитин, студент-практикант из нашего техникума. Пленки на эту декорацию ушло огромное количество.

Сергей Дмитриевич настоял, чтобы я снял два основных общих плана — из главной ложи на сцену и со сцены на зал. Те самые планы, на которые не хватало света. К счастью, все сошло благополучно.

На последнем кадре пришел Владимир Михайлович Петров и, несмотря ни на чьи протесты, увел меня. «У вас тут целая орава операторов,— сказал он,— обойдетесь и без нашего старика».

Впоследствии мы не раз говорили о совместной работе, вероятно, нам вместе было бы неплохо, но как-то всегда получалось, что сроки наши не сходятся, а порывать с Петровым я не хотел.

Несмотря на это, с Сергеем Дмитриевичем, Георгием Николаевичем и Варварой Сергеевной всю нашу последующую жизнь нас связывала большая дружба.

На двух первых картинах у нашего коллектива, и у меня в частности, завязалась крепкая дружба еще с кое-какими людьми, у которых не было ни громких должностей, ни пышных званий, но которые из картины в картину незаметно и самоотверженно помогали нам в самых трудных и сложных обстоятельствах.

Я уже говорил об осветителях, которых я рассматривал как «цех моих друзей», но ведь это далеко не все. Я считаю себя обязанным сказать несколько слов хотя бы о трех работниках из разных цехов, ставших, в полном смысле слова, моими друзьями до конца жизни.

На «Ленфильме» были три «бати», все три не только квалифицированные мастера, но и очень хорошие, сердечные люди.

Первым из них был батя Бобров, Андрей Степанович, обойщик-декоратор в самом высоком смысле этого слова. Про него говорили, что он может декорировать самый сложный по стилю павильон с помощью рваного мешка. Меня он признал сразу и немедленно начал опекать по общественной линии. Оказывается, он в свое время так же начал опекать Москвина, а ведь это было нелегко, учитывая характер Андрея Николаевича. Тем не менее он нашел путь к его сердцу, и Москвин полюбил его всерьез и на всю жизнь. Меня Андрей Степанович приметил с первых же дней, приколол мне какой-то значок, поговорил по душам, понял, что мы с Москвиным друзья, и при всякой встрече подробно исповедовал о моих делах. Он был очень мудр, этот

приземистый старик с маленькой бородкой и большими, умными руками, которые все умели и, казалось, никогда не уставали. Большой хлопотун, он везде старался помочь, даже там, где это, казалось бы, и не входило в его обязанности, ну, а на таких картинах, как «Новый Вавилон», «Поэт и царь», «Декабристы», а позднее «Гроза», «Петр Первый» или «Маскарад», был просто незаменим. Когда я переехал в Ленинград, он самостийно явился ко мне на новую квартиру, все распределил, повесил портьеры, перебил кресло и страшно рассвирепел, когда я хотел как-то это компенсировать.

Он хорошо знал мебель и прочие предметы обстановки, художники очень ценили и уважали его. Мы дружили с ним до самой его смерти (умер он уже после войны). Мне и сейчас недостает его благожелательного, мудрого отношения.

Другой батя был дядя Костя — Константин Константинович Байковский. Старый член партии, прекрасный театральный художник-исполнитель, он начал свою карьеру с такими мастерами, как А. Н. Бенуа, А. Я. Головин, С. Ю. Судейкин и др. Иногда, когда он бывал в хорошем настроении, он приносил на студию их рабочие эскизы и охотно нам показывал, сопровождая этот показ интереснейшими комментариями. Он умел и знал все, что было так или иначе связано с его профессией, и прекрасно во всем разбирался, в том числе и в операторской работе, особенно в свете. Он любил приходить на съемки с небольшим распылителем с раствором бейца и, когда видел, что оператор от робости излишне высвечивает стенки, деликатно предлагал: «А может, подтемним?»

Он был также другом и поклонником Москвина, и я запомнил его выступление в АРРК на первом обсуждении «Нового Вавилона», когда на картину обрушился целый водопад всяческих обвинений в экспрессионизме, импрессионизме и т. д. и т. п. Дядя Костя хотя и не проявил себя блестящим оратором, но прекрасно во всем разобрался и расставил по своим местам, показав при этом немалую эрудицию.

Ко мне он присматривался долго, почти весь «Адрес Ленина». Сначала он приходил на съемки во всеоружии, однако вскоре я заметил, что он начал оставлять бачок и прочие принадлежности где-то на стороне и

просто наблюдал, как я работаю со светом. Покорил я его на «Фрице Бауэре». Здесь он окончательно стал моим поклонником и ярым защитником (нападок хватало!) и стал ходить не только на съемки, но и на просмотры кусков. Вскоре он стал в нашем коллективе своим человеком, очень привязался ко мне и в особенности к Суворову, во все вмешивался и во многих случаях не без пользы. Его вклад в нашу работу на «Грозе» и в особенности на первой серии «Петра Первого» трудно переоценить.

Третьим был Иван Евгеньевич Комлев, дежурный плотник. Должность как будто бы и невидная, но сколько времени, нервов, лишних усилий сберег нам Иван Евгеньевич своей внешне незаметной и столь нужной работой. Собрать и установить станок для верхней точки, передвинуть заспинник, внести изменение в декорацию из-за неожиданно возникшего построения мизансцены, тут же на месте изготовить какое-нибудь приспособление — и все это точно, тихо и главное быстро, чтобы не задержать съемку. Он обладал своего рода даром предвидения. Мы только собирались строить новый кадр, а он уже тащил какие-то подпоры, станочки, доски и всегда те самые, нужные. Однажды Петров воскликнул: «Эх, сюда бы станочек повыше, да времени много уйдет, пока соберут...» «А ничего не надо собирать, вот он станок». Действительно, рядом стоял станок нужной нам высоты; мы и не заметили, когда он был собран.

Он тоже поначалу заметил мою неопытность и стал немедленно опекать меня по своей линии. На моей первой павильонной съемке я не обратил внимания на слегка пружинящий фанерный пол и был уже готов вертеть ручку. Вдруг кто-то тихо шепнул мне: «Минуточку...» Я не успел оглянуться, как Иван Евгеньевич уже заколотил в пол пару гвоздей, и аппарат встал как вкопанный.

Много было подобных случаев. Мы любили и ценили Ивана Евгеньевича и чувствовали себя как-то спокойнее и увереннее, когда видели его у себя на съемке.

Я упомянул только троих людей, но мог бы продлить этот список, как говорится, до бесконечности. Много у нас было верных и преданных друзей в рабочих цехах старого «Ленфильма»...

После «Фрица Бауэра» наш коллектив приступил к работе над картиной «Плотина» — по сценарию, написанному В. М. Петровым по теме бр. Тур. Это была картина о героизме советских людей, интересно задуманная, но, вследствие некоторых сценарных недочетов, закончившаяся неудачей.

В картине было много натуры, которую мы снимали первоначально на Кавказе, в районе Тбилиси, а на следующий год в районе Киева и Днепрогэса. Изобразительное решение картины осуществлялось с помощью тех же средств романтической фотографии, но только перенесенных в условия натуры. К ним прибавилось максимальное использование фотографических качеств негативной кинопленки, особенно ее цветочувствительности, с применением комбинации светофильтров, специально политых для меня в лаборатории Палаты мер и весов в Ленинграде. Получилось очень выразительно и красиво, но картине это помогло мало.

Кроме дневной натуры, мы в Тбилиси сняли еще довольно много натуры ночной, преимущественно на берегу реки Куры, за киностудией «Грузия-фильм». Ночной молдавский пейзаж был мастерски построен Суворовым, но для его освещения пришлось полностью использовать осветительные ресурсы Тбилисской студии.

Всю экспедицию мы дружно работали вместе с В. Т. Яковлевым, который считался вторым оператором, но по приезде в Ленинград он впервые пошел на самостоятельную работу, так что павильоны по «Плотине» я снимал уже без него.

В «Плотине» было много хорошего во всех отношениях материала. В особенности пролог — «Переправа через Днестр», очень тяжелая съемка (мороз —35° С), но все это никак не могло возместить сценарные и прочие, не зависевшие от нас, недочеты — картина не получалась и сдача ее затянулась до осени 1931 года.

Все же, когда приблизительно в конце декабря 1930 года мелькнула надежда (правда, вскоре угасшая), что картину можно будет вскоре закончить и сдать, я стал подумывать о дальнейшей работе. А. Н. Москвин подал мысль вновь поснимать с Эрмлером, приступившим в то время к работе над картиной «Песня». Узнав, что я могу быть свободен, он ухватился за идею Москвина, и вскоре состоялась наша встреча.

О картине «Песня», вернее о сценарии «Песня» (потому что, кроме литературного сценария и частично музыки, сделано было немного), сейчас, вероятно, почти ничего неизвестно. Думаю, что единственная сохранившаяся документация — это запись в моей трудовой книжке:

1931, II, 17. Числится оператором по картине «Песня». Распоряжение № 8 от 17/II-31 г.

1931, IV, 9. Снова назначается оператором по картине «Плотина». Распоряжение № 120а от 9/IV-31 г.

«Песня» — это сценарий о гражданской войне, о красноармейском отряде, состоявшем из бывших батраков, пробивавшемся сквозь белогвардейское окружение. Через всю картину должна была звучать музыка песни, написанная композиторами Г. Поповым и Волошиновым. Зарождалась эта песня в окружении белых. Лев Оскарович Арнштам напел и наиграл нам ее, как только она была написана, впечатление от нее было очень сильное. Вот, пожалуй, и все, что я об этой картине помню. Я сейчас не знаю даже авторов этого сценария. Во всяком случае, в их числе был Ф. М. Эрмлер и, кажется, Л. О. Арнштам. Директором картины был Адольф Иосифович Минкин, впоследствии режиссер ряда художественных и документальных картин. Пожалуй, он был одним из наиболее творчески мыслящих директоров кинокартин, которых я знал.

Л. О. Арнштам, незадолго до этого кончивший работу по картине «Одна», был звукорежиссером. Кроме того, был, конечно, и постоянный ассистент Эрмлера — Виктор Николаевич Портнов. Все мы были тогда молоды и яростно стремились ко всяческим экспериментам, а «Песня» была одной из первых звуковых картин «Ленфильма». К нашему общему сожалению, работа над этой картиной была неожиданно прекращена, не помню сейчас, почему. С Фридрихом Марковичем мы тут же договорились о следующей работе (при условии, что я не буду в это время занят у Петрова).

Когда все смертельно надоевшие нам перипетии со сдачей «Плотины» все-таки подошли к концу, нам неожиданно был предложен сценарий Юрия Тынянова «Колокол и обезьяна». Насколько мне известно, по-видимому, не сохранилось ни одного экземпляра этого сценария,

5 Заказ № 2020

И из известных мне лиц содержание его никто не помнит, да и сам я припоминаю его весьма смутно.

В основе сценария лежал так называемый «исторический анекдот», вокруг которого развертывались события, происходившие в царствование не то Михаила Федоровича, не то Алексея Михайловича. В Белом море терпит крушение какой-то корабль, и волны выбрасывают на берег бочку с живой обезьяной. Заморскую гостью привезли в Москву и долго раздумывали, как с ней поступить. Обезьяна тем временем убегала, забиралась на колокольню и, уцепившись за веревки, поднимала колокольный звон, который разносился по окрестностям как призыв о помощи. Ее снова ловили, теперь уже признавая исчадием адовым, и сжигали на костре. Кажется, попутно сжигали и какого-то человека, который был к ней приставлен.

Помню кадр из сценария: патриарх, уже совершенно высохшие мощи с пергаментным лицом, наблюдает за сожжением из-за занавесок возка. Сценарий был наполнен сценами дворцовых интриг, но, к сожалению, почти все это совершенно изгладилось из памяти. Сценарий был, как мне кажется, интересным, но тогда показался несколько формальным, лишенным четкой сюжетной линии. По своему характеру он был сходен со сценариями подобного рода второй половины двадцатых годов (кажется, тогда он и был задуман и написан — первый немой вариант). Насколько я припоминаю, так рассказывал Петров, со слов А. И. Пиотровского. Вероятно, по всем этим причинам мы так и не взялись за эту картину.

В это время Эрмлер вместе с Юткевичем приступил к работе над картиной «Встречный», и памятуя нашу договоренность, предложил мне работать с ним. «Встречный» привлекал меня гораздо больше, чем «Колокол и обезьяна», но помня, чем я обязан Петрову, я не счел возможным уйти в сложный для нашего коллектива момент. Я честно сказал об этом Фридриху Марковичу. Он меня понял и не настаивал. «Встречный» снимали операторы А. Гинцбург и Ж. Мартов, и сняли очень хорошо.

Тыняновский сценарий снова возникал перед нами, кажется, опять по инициативе А. И. Пиотровского, но уже буквально на мгновение, после окончания «Беглеца».

Появилась Люси Ивановна Прокофьева, бессменный секретарь сценарного отдела, и отобрала у нас все экземпляры этого сценария. Больше мы о нем никогда ничего не слышали.

Примерно в мае 1930 года мне позвонили из Ленинградского фотокинотехникума и попросили зайти. Я давно там не был, смутно представлял себе бытие своей alma mater и был весьма удивлен, узнав о полной смене руководства.

Меня попросили провести несколько занятий со студентами третьего курса, так как они выразили желание встретиться с оператором-профессионалом. Как выяснилось, то ненормальное положение в преподавании операторского мастерства, которое имело место еще в бытность мою студентом, продолжалось до сих пор, и я оказался первым оператором-производственником, пришедшим туда в качестве педагога.

До конца учебного года оставался всего лишь месяц, да и я должен был торопиться в экспедицию. Поэтому я вынужден был ограничиться несколькими встречами, во время которых постарался объяснить самые основные моменты операторского искусства. Я затронул, естественно, и кое-какие наши с Москвиным позиции, в том числе и романтическую фотографию, о которой они, правда, кое-что слышали от наших общих педагогов — профессора В. Б. Берингера и И. М. Пономарева. На этом курсе, насколько я припоминаю, учились многие известные впоследствии операторы, в том числе Г. Трофимов, М. Магид, В. Синицын, Л. Сокольский и др., тогда еще совсем юные студентики. Как они мне впоследствии признались, я внес немалое смятение в их неискушенные умы разговорами о портретах в погашенной световой гамме.

По простоте душевной я полагал, что на третьем курсе им следовало бы уже кое-что знать о таких вещах. Однако при ближайшем рассмотрении выяснилось, что и в этом направлении с ними никто всерьез не занимался.

Года через полтора меня снова попросили позаниматься с небольшой группой студентов. За это время Фотокинотехникум был ликвидирован, а на его базе возник Ленинградский институт киноинженеров. Руководство института тоже постоянно менялось.

Тот курс, с которым я занимался, был уже выпущен, но от него осталась группа человек в десять, которая по каким-то причинам задержалась. Кажется, в свое время они вступили в принципиальный конфликт с очередным

руководством. Туда входили четыре друга — М. Шамкович, Л. Сокольский, Н. Шифрин, М. Магид, Николай Васильев (старший брат С. Д. Васильева) и еще несколько человек. Так вот с ними надлежало немного позаниматься и выпустить их в операторскую жизнь. Времени на все это было, конечно, мало, два-три месяца, так что о настоящих, хорошо продуманных занятиях не могло быть и речи, а надо было просто штопать прорехи в их представлении об операторской работе.

Прорех этих было более чем достаточно. Все же общими усилиями удалось продвинуть дело настолько, что когда я начинал снимать картину «Беглец», они явились на первую съемку со своим аппаратом и пленкой и сняли несколько кадров. Это и было их заключительной учебной работой.

Так как после окончания «Плотины» у Петрова готового сценария не было, то меня направили на картину режиссера Ильи Захаровича Трауберга «Для вас найдется работа», по сценарию И. Прута. Со мной отправился и В. Яковлев. Снимали мы с ним на равных правах и с таким расчетом, чтобы, если В. М. Петров начнет свою следующую работу, я мог сразу к нему перейти, а Яковлев закончил бы картину И. З. Трауберга.

Сценарий был о догитлеровской Германии и обладал серьезными ошибками и недостатками. Поэтому, несмотря ни на какие ухищрения, на которые пускался режиссер, картина заранее была обречена на провал.

Художником фильма был Н. Г. Суворов. После «Фрица Бауэра» мы с ним считались специалистами по Германии, и, вероятно, поэтому нас и назначили на эту картину. Безусловно хорош был актерский состав. В главной роли — Максим Максимович Штраух, впоследствии один из лучших создателей образа В. И. Ленина, великолепный актер и на редкость обаятельный человек. Я всегда жалел, что в дальнейшем не встречался с ним на работе. Далее были заняты два очень хороших киноактера — Софья Зиновьевна Магарилл и Федор Михайлович Никитин, а в роли полицей-президента — Николай Иванович Мичурин.

С таким составом можно было сделать многое, но при таком сценарии, как наш, все наши усилия были напрасны, хотя кое-что нам все-таки сделать удалось.

Судьба Червякова в начале 30-х годов беспокоила всех его друзей, в том числе и меня, и когда мы узнали о переходе его и Беляева в «Белгоскино», мы, естественно, встревожились.

После своих первых трех картин: «Девушка с далекой реки», «Мой сын», «Золотой клюв» — Евгений Вениаминович с полным основанием рассматривался как один из интересных молодых режиссеров. Картина «Города и годы» прошла как-то незаметно и ожидаемого успеха не имела. Думаю, что одной из причин этого была, прежде всего, несостоятельность попыток экранизации литературного произведения без полной авторской его переработки в произведение кинематографическое, с самостоятельным кинематографическим сюжетом, системой образности. Здесь же была традиционная «экранизация», как в большинстве подобных случаев, довольно скучная. Вероятно, неудача была для Евгения Вениаминовича немалым ударом, хотя внешне он этого и не показывал. К сожалению, он не обладал способностью к самоанализу. Был он человеком очень чистым, легко ранимым, глубоко переживавшим любую критику, особенно не очень дружественную (бывает ведь и такая), и даже такую, на которую при внимательном рассмотрении можно было бы не обращать внимания. Но Червяков начинал метаться, терял почву под ногами. Может быть, именно здесь и началась у него та полоса неудач, которая так и не покидала этого большого художника до самого конца.

Из его поисков в моей памяти сохранились очень интересные отрывки из незавершенной картины «Музыкальная олимпиада» по сценарию, написанному Червяковым и, кажется, Блейманом. Назывался этот сценарий как будто «Песня», но с той «Песней», которую собирались делать мы с Эрмлером, он ничего общего не имел. Помню лишь, как однажды Петров и я долго разговаривали с Евгением Вениаминовичем на эту тему, смотрели куски (а я их смотрел несколько раз), он нам многое рассказал, но все-таки о чем картина, мы так и не поняли (рассказчик он, правда, был не ахти какой).

Отснятый материал был, безусловно, хорош. Я запомнил сделанные очень критично, без всякого смакования кадры одесской шпаны, певшей свои блатные песенки. Снимал их оператор Ф. Л. Зандберг, сделавший несколько картин с режиссерами А. И. Минкиным и

М. Н. Сорохтиным, в том числе и «Лунный камень». Далее кадры какого-то концерта в Зимнем дворце, происходившего в первые дни после Великой Октябрьской революции, кадры очень больших массовок где-то на стадионе и, наконец, сцена потрясающей силы — «Варшавянка». Белополяки, набив до отказа теплушку пленными коммунистами, пустили ее в тупик, под откос. Поняв это, заключенные мужественно готовились к каким-то действиям, которые мне так и не пришлось увидеть. Но я запомнил бешеный, нарастающий темп кадров мчащегося вагона, музыку «Варшавянки» (в чьей-то очень сильной обработке) и кадров внутри теплушки — средних и крупных планов людей, великолепно снятых Святославом Беляевым.

К сожалению, я почему-то не сумел посмотреть эту сцену полностью. Возможно, что именно в это время съемки были вообще прекращены, и она осталась недоделанной.

Судя по виденному материалу, должно было получиться очень интересное произведение, в котором могли по-настоящему развернуться самые сильные стороны творчества Червякова. К сожалению, оно как-то незаметно исчезло из производства, и сам Червяков никогда на этот счет ничего не говорил.

Спустя некоторое время после нашего разговора с Червяковым Петров вдруг сказал мне: «Старик, а вам не кажется, что Женя начинает запутываться?» «Вы имеете в виду «Музыкальную олимпиаду?» — спросил я. «И ее тоже,— сказал Петров,— помните, он нам тогда так и не смог рассказать как следует, о чем будет картина?»

«А все же куски ведь были хороши, например «Варшавянка». Если сценарий давал хоть какие-нибудь основания, наверно, можно было бы сделать хорошую картину».

«А про сценарий «Профессор Вальден» вы что-нибудь слышали?» — спросил Петров. «Уж не из-за него ли он собирается переходить в «Белгоскино»? — удивился я,— да еще и Беляева с собой тянет».

Петров кивнул головой: «Он считает этот сценарий очень хорошим, по его словам, глубоко философским и т. д. Это на материале истории шведского спичечного короля Ивара Крейгера, помните в газетах? По-моему, плохой сценарий. Неизвестно зачем приплетена какая-то мистика. У нас от него отказались категорически, так он перебросил его в «Белгоскино» да и сам туда переходит. И делает большую ошибку!»

Петров оказался прав. Сценарий, который я все-таки прочел, был действительно слаб, и в «Белгоскино» от него в конце концов тоже отказались. Это было началом мытарств Евгения Вениаминовича и его верного друга Беляева. Из «Белгоскино» они перебрались в Москву, в «Востоккино», где приступили к работе над картиной «Заключенные», столь непохожей на все, что делал до этого Червяков, такой «не червяковской». Съемки по этой картине велись, вероятно, весьма безалаберно, потому что Славушка не выдержал и вернулся на «Белгоскино», где снял несколько картин, в том числе и картину с режиссером А. М. Файнциммером «Балтийцы», в которой опять показал свой высокий операторский класс.

На «Ленфильм» и Червяков и Беляев вернулись вместе только в 1939 году и приступили к работе над картиной «Станица Дальняя», которой еще раз доказали, что из плохих сценариев получаются главным образом плохие картины...

Все это было значительно позже, уже незадолго до войны, а в то время, о котором я пишу, кончался немой кинематограф и вступал в свои права кинематограф звуковой.

Глава 7
«БЕГЛЕЦ»

Формально «Беглец» считался нашей первой звуковой картиной, мы же сами считали его своей последней немой картиной. Несколько синхронных крупных планов в счет не шли.

По существу же это было одновременно и своего рода подведением итогов, и «разведка боем», то есть попытка выяснить, насколько изобразительные и монтажные средства немого кино состоятельны при работе над звуковой картиной. Сам по себе эксперимент оказался очень интересным, но выводы привели нас к полному повороту наших творческих установок.

Мы встретились у Петрова в его новой квартире на Крюковом канале. Мы — это Суворов, Дарьян и я. На

столе лежал сценарий: М. Ю. Блейман и В. М. Петров (по теме Витфогеля). «Беглец».

Начало 30-х годов. Немецкий коммунист Ганс Шульц накануне суда бежит из берлинской тюрьмы — он мечется по улицам в поисках убежища, слышит по радио полицейские объявления со своими приметами, вокруг него огромный город, который кажется чуждым и враждебным. На вокзале ему попадается листовка компартии с призывом к немецкому пролетариату протестовать против суда над Шульцем. Чтобы дать возможность компартии провести демонстрацию и сделать зал суда трибуной для обвинения социал-предателей и фашистов, Шульц решает предстать перед судом, звонит полицей-президенту и сообщает ему место, где он будет ждать полицейских для своего ареста.

Улицы заполняет демонстрация (к сожалению, тут были использованы материалы кинохроники).

Типичный сюжет для сценария из жизни послеверсальской догитлеровской Германии. По своему содержанию он так или иначе перекликался с «Фрицем Бауэром», с «Для вас найдется работа» и другими картинами той же тематики. Довольно наивно, конечно, но тогда мы этого не чувствовали.

Петров сразу же взял быка за рога. «Мы не имеем возможности строить много больших и дорогостоящих декораций. Даже того, что мы делали когда-то во «Фрице». У кинофабрики нет для этого ни средств, ни возможностей. Давайте подумаем, не сумеем ли мы взамен этого создать с помощью изобразительных средств ощущение, настроение такого города. Так, чтобы он все время чувствовался, все время «присутствовал» бы, но без особенно сложных построек». «Ночь, туман, уходящие и возникающие из него люди, здания и т. д., съемка с движения. Все на средних и крупных планах, почти без общих, очень мягко уходящий из резкости, размытый фон, очень сильные световые эффекты»,— сказал я. «И специально задуманная декорация. Таких еще не строили»,— добавил Суворов. Мы некоторое время молча думали, потом я опять взял слово: «Для того чтобы это сделать, придется довести до крайности многие средства, которыми мы до сих пор пользовались, в особенности свет и оптику, а также съемку с движения, которой мы до сих пор вообще избегали. Но тогда может получиться, что город, который мы таким образом создадим, с его толпой, из которой время от времени будут выделяться нужные нам персонажи — посетители кафе, официант, жена Шульца, полицей-президент и т. д., — так вот, может случиться, что этот самый город и окажется основным партнером нашего Шульца. Вас это не пугает?»

Опять воцарилось молчание, которое на этот раз прервал Дарьян. «Другого-то выхода у нас нет,— сказал он.— Ведь создать реальный город мы все равно не сможем».

Владимир Михайлович подвел итог: «Будем думать каждый по своей линии,— сказал он,— через пару дней засядем за карандаши и бумагу».

Через несколько дней мы собрались в нашем старом кабинете, в котором со времени «Адреса Ленина» почти ничего не изменилось.

Разговор начал Суворов. «Мы строим уличный фасад длиною во все четвертое ателье. Более длинного у нас нет. Фасад не определенных домов, а своего рода конгломерат архитектурных деталей, витрин, колонн, каких-то дверей, окон, кариатид и т. д., общего плана нет. Декорация, определим ее пока как «развернутый павильон», является фоном для съемки с движения. Остальное доделает известная нам романтическая фотография с поправками на данный случай».

Затем слово взял я. «Длиннофокусный объектив, вероятно около 100 *мм*, большой светосилы, примерно 1 : 1,8. Плавное падение резкости с большим размывом в глубину. Основная резкость на актере. В большинстве случаев крупный или средний план. За ним какие-то люди, прохожие. Затем уже декорация, сильные световые эффекты. Источники света в самом кадре. Но нужен для всего этого очень хороший актер, способный соблюдать в кадре очень жесткую дисциплину».

Слово взял Дарьян. «Об актерах думал. Полагаю, что из всех возможных здесь лучше Геннадия Мичурина не найти. Я прикинул и остальной состав. Официант — Андрей Костричкин, в кафе — Оксана Москаленко, возможно другой Мичурин, старик — Николай Иванович, полицей-президент — ну что же, Висковский Вячеслав Казимирович. Вот только жена Шульца мне пока не ясна».

Мы довольно долго молчали.

Потом заговорил Петров: «Для меня ясно одно: реальную, документально точную Германию нам с нашими возможностями не воспроизвести. Поэтому придется создавать образ при помощи определенного настроения, атмосферы и т. д. В картине будет доминировать изображение, ибо для того пути, который мы избираем, это один из наиболее действенных факторов. Думаю, что «Беглец» это последняя картина, на которой мы можем рискнуть позволить себе нечто подобное. Звуковой кинематограф, надо думать, будет значительно более актерским, чем немой. А вы, между прочим, не заметили, что это наша первая картина, в которой все роли заняты актерами и нет ни одного типажа? Старик,— обратился он ко мне,— вам на этой картине придется крепко отдуваться. Ведь все лежит на вас. Свет здесь потребуется, ох, какой выразительный и все прочее тоже». «Ладно,— ответил я,— придется, так придется. Думаю, что это будет одна из наиболее интересных наших работ».

Когда я через пару дней рассказал обо всем этом Москвину, он мрачно сказал: «Получится у вас крепко! Достанется вам еще крепче! А впрочем, я бы с удовольствием поснимал что-нибудь подобное».

Говорят, что во всякой бочке меда есть своя ложка дегтя. В нашей бочке, именуемой «Беглецом», имелась такая солидная ложка этого самого дегтя, какую я не пожелаю даже злейшему врагу.

Начиная картину, мы даже не подозревали, что время наших съемок совпадает с пленочным кризисом 1932 года — как «негативным», так и «позитивным». Негативную пленку мы набрали с грехом пополам в виде остатков (шестнадцать разных сортов старой пленки на три части картины — не очень веселое дело). Позитивной же пленки просто не было, а следовательно, не было и возможности просмотра снятого материала. И вот перед каждой съемкой в негативной монтажной, помимо меня и негативного инспектора, собирались: В. М. Петров, его ассистент Мария Александровна Доброва, наша монтажница Евгения Андреевна Маханькова и мой ассистент Борис Григорьевич Комм. Ему-то как раз и приходилось раздобывать остатки негативной пленки, и притом в самых невероятных местах. Мы, конечно, все хорошо разбирались в негативном изображении (старая

ленфильмовская школа), но просмотра на экране это заменить никак не могло.

Ряд неожиданностей, и притом далеко не всегда приятных, явился прямым следствием такого ненормального положения.

На роль Шульца был утвержден Геннадий Михайлович Мичурин. Я знал его по другим картинам как очень интересного актера, но на совместной работе встретился с ним впервые. Я сразу же понял, что он не только очень тонкий актер, но и человек большой культуры, разбирающийся в изобразительном решении картины.

Не все сразу пошло у нас с ним гладко. Он привык к иной манере операторской работы, и то, что я делал в павильоне, было ему поначалу непривычно и непонятно. Убедить мог только экран, а на экране смотреть было нечего. Позитив, увы, отсутствовал.

Мы начали картину сразу же с главного объекта — декорации улицы. В длину всего четвертого ателье тянулся знаменитый суворовский «развернутый павильон», очень интересно скомпонованные архитектурные элементы, довольно тесно сдвинутые друг с другом, освещенные в самых лучших традициях романтической фотографии. Я часто жалел, что ограниченные условия ателье не дают возможности развернуть эту декорацию как следует, углубить ее, создать жизнь за витринами, пересечь неожиданно возникшую в кадре площадь, заставить актера затеряться на мгновение в толпе и вновь возникнуть уже перед уходом на другую улицу и т. д. Все это можно было бы осуществить на большой натурной площадке, а пока что стояла зима, был мороз, снег. Поэтому я сидел в ателье на операторской тележке, сооружении, предназначенном для съемки с движения, плохо продуманном и неудобном. В то время такие съемки проводились довольно редко, а сейчас мне предстояло снимать с «хода» половину картины. Это был тот час перед началом съемки, когда осветители начинают готовить приборы, подготавливается всяческий реквизит, актеры сидят в гримерной, а ассистенты оператора заряжают пленкой последние кассеты и наводят глянец на аппаратуру.

Я раздумывал о том, что можно выжать из этой тележки, а заодно поджидал своего ассистента, Бориса

Комма. Осветители пробовали приборы, вспыхивали то метровый прожектор, то семисотка. Случайно я навел аппарат на один из них и был поражен эффектом светового пятна, взятого в кадр длиннофокусным объективом, и притом абсолютно не в фокусе. Целые комбинации каких-то непонятных, мне до сих пор неизвестных фантастических световых пятен. Очень трудно описать этот эффект. Я перевел аппарат на мощные полуваттные лампы, там эффект был несколько другой, но тоже очень интересный. Я подумал, что вот он и есть, тот световой акцент в кадре, который я упорно искал. В это время в ателье вошел Г. М. Мичурин и как-то застенчиво остановился у большой вышки с метровым прожектором, возле которого возился осветитель. «Мне очень трудно у вас сниматься,— вдруг почти вырвалось у него.— Я привык к тому, чтобы на меня работало много света, а у вас мне кажется, что освещается все, кроме меня. Может быть, вы могли бы изменить систему освещения? Я просто не представляю себе, как буду выглядеть на экране при вашем свете». «Не буду менять,— сказал я,— вся беда в том, что вы ничего не видели на экране, а работаете с нами первый раз. Впрочем, кажется, мы скоро кое-что посмотрим, и тогда вы, может быть, измените свое мнение». «Хорошо бы»,— не очень уверенно произнес Геннадий Михайлович. «Будет хорошо! — вдруг раздался откуда-то сверху знакомый голос.— Он уж с самого «Адреса Ленина» так снимает и получается все лучше и лучше». На вышке стоял, расправляя могучие плечи, Георгий Васильевич Шапкин. «А вот и ваша пленка пришла!» — в ателье, размахивая блестящей коробкой, вбежал Комм. «На просмотр,— закричал он,— в верхний зал». Мы кинулись из ателье.

Просмотр не только подтвердил мои предположения, но даже показал, что можно действовать еще смелее. Опасения Геннадия Михайловича рассеялись. Со свойственной ему гибкостью восприятия он сразу оценил те возможности, которые дает ему как актеру такое ведение светотени в кадре, и сразу же стал моим верным союзником. Мы немедленно приняли его в свое семейство и стали называть «Генмихмич».

С Генмихмичем мы стали настоящими друзьями. Мне было очень приятно с ним работать. Он был не только высокоодаренным, но и очень дисциплинированным актером. А ведь сниматься ему приходилось в очень трудных условиях. Все время с движения, при весьма несовершенном операторском транспорте, при минимальной глубине резкости, естественно даваемой объективом такой светосилы и фокусного расстояния, и выходить из пределов этой глубины было нельзя. Но, приняв наш метод съемки, Генмихмич, с присущим ему темпераментом и мастерством, слился с нами в единое целое.

Я стал работать смелее. Световые эффекты мощных осветительных приборов, непосредственно введенных в кадр в качестве игровых источников света, взятые совершенно вне фокуса, были не навязчиво яркими, а наоборот, какими-то матовыми, совершенно неожиданных конфигураций и нюансов. («И где вы только раздобыли такую световую рекламу?» — вопрошали нас на просмотре). Они закономерно вписывались в своеобразный архитектурный ансамбль, даваемый «развернутым павильоном» Суворова. Если пользоваться нашей с Москвиным терминологией «внутреннего потребления», то получался в полном смысле слова «портрет ситуации», но с введенным в него первым или крупным планом актера. Вероятно, все это было вполне убедительно. Я помню просмотр уже отпечатанных и озвученных кусков. Там был кадр, в котором Шульц бежит по улице и слышит свои приметы, передаваемые по радио: «У него голубые глаза и шрам на левой щеке». И вдруг в зале раздается возглас оператора Аркадия Кольцатого: «Черт возьми, а ведь глаза у него на самом деле голубые!»

В этом же павильоне было снято и несколько общих планов короткофокусным объективом (25 *мм*). Очень эффектные перспективы с каким-то огоньком, где-то далеко-далеко, и темным передним планом или, наоборот, с фонарем, введенным также и на первый план. Резкие столкновения таких кадров с крупными и средними планами Шульца, снятыми длиннофокусным объективом, давали при стремительном монтаже сильный и неожиданный эффект, который еще усиливался музыкой В. В. Желобинского.

Полной противоположностью «развернутому павильону» улицы с ее необычайным построением и световыми эффектами была декорация «телефонная будка», являвшаяся своего рода заключительной точкой картины.

Коммунист, только что бежавший из тюрьмы, имевший полную возможность скрыться, переговорив с партийной организацией, решался выполнить указание партийного руководства и предстать перед судом. Он прощается по телефону с женой (арт. А. Парамонова), а затем звонит в полицию, представляется ошеломленному полицей-президенту и приглашает его сюда же в телефонную будку. Трудная сцена на первых и крупных планах и на очень ограниченной территории, к тому же одна из наиболее ответственных в картине. Геннадий Михайлович провел ее убедительно и тонко, с большой внутренней силой. Кадр получился лаконичным и выразительным, чему немало способствовало построение светотени, осуществленное с помощью одного полуваттного ауфгеллера (на фабрике их всего-то было два). Я немало попортил крови Валерию Николаевичу Смирнову, который тогда работал осветителем.

В силу каких-то осложнений с подачей электроэнергии мы всю картину должны были снимать ночью, так что к концу съемочного периода забыли, как выглядит кинофабрика при дневном свете. Конечно, все эти обстоятельства — трудности с пленкой, ночные съемки и т. д.— усложняли наш труд, но ведь мы были в полном смысле слова преисполнены энтузиазма. «Беглец» был последней картиной, которую наш коллектив делал в своем основном составе — В. М. Петров, Н. В. Дарьян, Н. Г. Суворов, А. А. Александровский и я. Пожалуй, еще никогда мы не были в такой степени одержимы единой творческой идеей, не работали с таким взаимопониманием, так дружно, с таким подъемом. На съемку мы рвались, как на праздник. Мы чувствовали, что «Беглец» подводит итог очень важному для нас творческому периоду немого кинематографа, и старались сделать все, что только было в наших силах. Нашей большой бедой было то, что мы снимали, не имея возможности проверить результат на экране, по существу вслепую (два-три случайных просмотра не в счет), а ведь, увлеченные работой, мы, естественно, иногда перегибали палку и даже просто срывались.

Когда мы наконец увидели свой материал, отпечатанный на одной из первых партий советской позитивной пленки, мы поняли, что работа вслепую привела нас к некоей формалистической бездне, падать в которую

нам совсем не хотелось. Этого никогда бы не случилось, даже при всей нашей увлеченности, имей мы возможность регулярно смотреть снятый материал.

В апреле 1936 года в Доме кино проходила вторая конференция операторов в Ленинграде.

В очень содержательном докладе Адриан Иванович Пиотровский подробно характеризовал ленинградскую операторскую школу и отметил, что вершинами первого периода творчества этой школы были «Новый Вавилон» (оператор А. Н. Москвин), «Фриц Бауэр» (оператор В. В. Горданов) и «Златые горы», первоначально снимавшиеся в немом варианте (оператор Ж. К. Мартов). «Беглеца» Адриан Иванович назвал очень интересным и рискованным экспериментом. Последней точкой немого периода на «Ленфильме».

После окончания «Беглеца» в работе нашей группы наступил перерыв. Мы подыскивали сценарий, который все никак не находился. Естественно, у меня возникали кое-какие соблазны, на которые Петров смотрел весьма неодобрительно.

Я по-прежнему дружил с братьями Васильевыми.

Георгий Николаевич жил недалеко от меня, где-то на Коломенской улице. Я у него на этой квартире так ни разу и не был, но он наведывался ко мне время от времени, особенно когда у меня появлялись новые книги. Сергей же Дмитриевич вместе со своей женой Варварой Сергеевной Мясниковой жил на Таврической улице, в квартире матери Сергея Михайловича Эйзенштейна Юлии Ивановны, в его бывшей комнате. У них я бывал довольно часто. Однажды, сидя у Варвары Сергеевны в ожидании почему-то застрявшего на студии Сергея Дмитриевича, я обратил внимание на портрет Георгия Николаевича, наклеенный на большой лист черной бумаги. Внизу красовалась надпись: «Прогульщик». Перехватив мой недоуменный взгляд, Варвара Сергеевна сказала: «Действительно прогульщик, не написал двух сцен для нового сценария». В это время вошел Сергей Дмитриевич. Он был утомлен и чем-то очень раздражен. «Есть же на свете олухи царя небесного,— воскликнул он,— хотят, чтобы мы делали немую картину!» «Какую картину? — удивился я.— Ту самую, за сценарий которой вы пригвоздили Георгия к черной доске?» «И не

туда еще его пригвоздим,— сказал Сергей, уже успокоившись.— Ты когда-нибудь слыхал про Чапаева? Наверно, слыхал. Вспомни героев гражданской войны, восточный фронт и все с ним связанное. Так вот это о нем, и называться она будет «Чапаев». А, кстати, что ты собираешься делать? Знаю, что ты скажешь — Петров! Понимаю и ценю, но, может быть, ты успеешь поработать с нами? Я вот поговорю завтра с начальством, а то ты вообще разучишься снимать. Ты ведь тоже иногда вроде Георгия». Он многозначительно посмотрел на черную доску...

Откровенно говоря, я был бы не прочь поработать с «братьями». Мы хорошо относились друг к другу и хорошо друг друга понимали. Кроме того, мне хотелось им помочь. Их первые две картины — «Спящая красавица» и «Личное дело» особых лавров не принесли. Значит, сейчас им надо было делать что-нибудь большое.

Что могло получиться из «Чапаева», над сценарием которого они тогда работали, сказать было еще трудно, но сама фигура Чапаева и весь материал, который был с ним связан, давали немалые возможности, так что в принципе я не возражал. Однако через несколько дней Сергей Дмитриевич сказал мне, что из разговора с начальством ничего не получилось. Петров вместе со всем нашим коллективом планируется на какую-то картину. Подробнее ему узнать не удалось.

Разговору о какой-то предполагаемой картине я особого значения не придавал. То, что рано или поздно придется за что-то приниматься, сомнений не вызывало. Непонятно было, за что приниматься. Состояние «проклятой неизвестности» уже порядком надоело. «Чапаева» же снял Александр Иванович Сигаев и снял именно так, как следовало снять эту великолепную картину.

Глава 8
«ГРОЗА»

«Гроза» возникла на нашем горизонте совершенно неожиданно. Однажды в кабинет, еще тот самый, в котором мы начинали «Адрес Ленина», вошел Петров, уселся в свое излюбленное кресло под телефоном и сказал: «Будем делать «Грозу» по Островскому, я уже дал

согласие. Дольше ждать мы не можем. И так уж много покушений на наш коллектив».

Мы немного помолчали, потом заговорил Суворов: «Нам скорее следовало бы приниматься за что-нибудь современное, но раз такого сценария нет, то возражать против «Грозы» трудно. Обязывает, конечно, к очень многому, Островский все-таки. К тому же груз многолетних традиций, через который придется пробиваться. Но во всяком случае неизмеримо лучше, чем «Степан Разин» или «Идиот» по Достоевскому, которых нам так усиленно предлагали». «И от которого, я говорю про «Идиота», вы оба так неохотно отказались», — вставил Дарьян, кивнув на меня и Суворова. «Было, конечно, очень соблазнительно,— заметил я,— но после всего того, что мы делали раньше, «Идиот» мог завести нас в такие дебри, из которых мы, возможно, и не сумели бы выбраться». Мы опять замолчали, потом Петров спросил: «Ну, а что же вы все-таки думаете о «Грозе»?».

«Только начинаем думать,— ответил Суворов,— вероятно, и ты сам еще немногое надумал. Труднее всего будет ему,— он кивнул на меня.— Он ведь с этим материалом, наверно, почти незнаком».

Я честно признался: «Островского знаю плохо, «Грозу» видел еще гимназистом, так что почти ничего не помню. Немного знаком с эскизами и рисунками Головина и Кустодиева, главным образом по журналам, кое-что видел, правда, и в натуре. Очень сильно, конечно, и красиво, даже чересчур красиво, и, вероятно, с этим надо быть поосторожнее. Во всяком случае, снимать ее надо будет совершенно иначе, чем мы это до сих пор делали, но как — я еще не знаю».

Потом заговорил Дарьян. «Актерский ансамбль,— сказал он,— притом великолепнейший. Такой, какого нет ни в одном театре. Иначе за эту картину и браться не следует».

Петров вздохнул. «Ладно,— проговорил он,— сейчас нам всем думать, думать и думать. Потом думать уже некогда, надо будет снимать...» Минутку помолчав, он продолжал: «Актеров придется брать из разных театров. Сложно будет с расписанием, и сроки будут сжатые. Кстати, надо будет подыскать другой кабинет, а может быть и два. С этим все равно придется распрощаться. Будут заглушать первое ателье, заделают окно и т. д.

Славно мы здесь поработали»,— закончил он, оглядываясь по сторонам.

«И между прочим, неплохо бы в первую очередь найти администратора, или, как теперь называют, директора картины, что ли?» — добавил Суворов.

«Во всяком случае думать, думать и думать»,— заключил Петров, и мы отправились по домам.

Для того чтобы думать о «Грозе», надо было иметь хотя бы какую-нибудь исходную позицию, а на этот раз у меня ее почти не было. После революции в Ленинграде мало-мальски выдающихся постановок «Грозы», насколько я припоминаю, не было, если не считать спектакля режиссера Винера в Театре ЛОСПС, а то, что я видел еще в гимназические годы, вспоминалось очень смутно. Дарьян и Петров, те были заядлыми театралами, к тому же и по возрасту старше меня. Поэтому видели они, конечно, много и в очень хорошем исполнении. Много читали, обладали немалой эрудицией по этой части, но все это было тоже достаточно давно, в основном еще в дореволюционные времена.

Пожалуй, в наилучшем положении был Суворов. Правда, с Островским он как художник был знаком мало (в начале 20-х годов оформлял в Саратове на каком-то выпускном спектакле одно действие из «Грозы»), но он был коренной волжанин, хорошо знал обстановку в приволжских городах, в частности купеческий быт, который до какой-то степени успел застать.

В общем, с «приданым», как мы называли наш творческий багаж, с которым выходили на новую картину, у нас на этот раз обстояло не очень богато. Островским мы никогда не увлекались, да и вообще классика появлялась в то время на сцене довольно редко, чаще всего в каком-нибудь сугубо модернизированном варианте, а сами мы в те годы интересовались прежде всего кинематографом и на любой вид искусства (в особенности зрелищного, включая сюда и театр) смотрели сквозь призму кинематографа и его возможностей.

Мы были кинематографистами, нашим искусством был кинематограф, и подход к любой картине, на основании какого бы произведения она ни делалась, мог быть только кинематографический.

«Гроза» в этом отношении ни с какой стороны исключением быть не могла. Это была, конечно, еще одна из

решающих причин, если не самая решающая, в силу которой мы пути к «Грозе», ее «приданое» должны были определять сами.

К сожалению, на этот раз работа над сценарием настолько поглотила Петрова, что он как-то отстранился от той объединяющей роли в подготовительном периоде, которая была ему прежде столь свойственна. От прежних творческих совещаний, таких интересных и задушевных, не осталось и следа. На наши недоуменные вопросы он отвечал: «Сейчас мне самому еще неясно. Поговорим потом, все равно ведь сделаете как надо».

Ну, а пока ждали этого «потом», подошел и съемочный период, и надо было снимать независимо от того, была у нас творческая договоренность или нет. В истории нашего коллектива, который всегда отличался точностью своих установок, это произошло впервые, мы все просто как-то просмотрели это обстоятельство, и нам впоследствии пришлось не раз об этом пожалеть.

Я понимал, что для всего нашего коллектива, и для меня в частности, «Гроза» является очень серьезной, ответственной работой, своего рода рубежом, переходом на новые, реалистические позиции. Поэтому я с большой тревогой смотрел на то, как идет подготовительная работа, и хотя не терял надежды, что все образуется, старался не терять времени даром, чтобы подготовиться к предстоящей работе как можно лучше.

Я начал с того, что перечитал Островского, и прежде всего «Грозу», притом неоднократно. Мир Тит Титычей проглянул вдруг так страшновато, что я невольно вспомнил наших «Фрица Бауэра» и «Беглеца». «Как под горло режут лебедей» — возникли вдруг в моей памяти есенинские строки, когда я думал о Катерине. По этому пути никак нельзя было идти. Ведь, используя наши излюбленные средства, можно было в «царство тьмы» нагнать столько страха и ужаса, что через него не пробились бы никакие «лучи света». Была, конечно, и противоположная опасность — всяческая красивость, которая могла возобладать в случае несколько одностороннего любования материалом. Кое-какие, сами по себе великолепные, эскизы Головина к «Грозе», работы Кустодиева и многое другое могли легко толкнуть на это.

Для нашего коллектива, особенно для меня и Суворова, было очень важно найти еще вначале какой-ни-

будь объект, работая над которым, мы в изобразительном отношении, а лучше, конечно, если не только в изобразительном, смогли бы определить некую исходную позицию, своего рода ключ ко всему дальнейшему построению картины.

Никто из нас отнюдь не страдал склонностью к излишнему теоретизированию, поэтому наши определения, наши «этикетки», как мы их называли, носили всегда самый неожиданный характер. Так было и здесь. Кто-то из нас, возможно, я или Николай Георгиевич, а может быть, Александровский или еще кто-нибудь другой, сейчас уже не припомню, дали такому объекту название «Фандуткин дом». Никакого Фандутки ни с домом, ни без него вокруг нас никогда не существовало, откуда взялось у нас это наименование и что оно должно было обозначать, не было понятно ни тогда, ни теперь, но придерживались мы его с необычайным упорством в течение всей нашей совместной работы.

«Фандуткин дом» интересовал нас, конечно, и на «Грозе», и если он никогда не рождался просто, а даже часто в муках, то здесь его появление на свет оказалось особенно сложным и запутанным.

Суворов усиленно занимался эскизами костюмов. Специального художника по этой части у нас никогда не бывало, Николай Георгиевич делал все сам. В этих эскизах он обычно далеко выходил за пределы основной задачи. Очень часто они превращались у него в изобразительные характеристики задуманных персонажей и играли большую роль в начальном периоде картины. Мне эти эскизы тоже бывали полезны, в особенности здесь, на «Грозе», они мне немало помогли, но еще больше я ценил эскизы декораций Николая Георгиевича. К сожалению, на этот раз он делал их очень медленно и осторожно, без обычных для него напористости и ярости. Причина была, вероятно, та же, что и у меня: «Фандуткин дом» пока отсутствовал.

Все же, по здравом размышлении, кое-что понемногу начинало становиться на свои места. Центральной фигурой картины была Катерина. Надо было, конечно очень условно, создать, вообразить себе ее, мысленно увидеть в какой-то очень характерной для нее обстановке, в каком-то очень дорогом ей месте. Я подумал, что таким местом для нее, наверно, была Волга, на кото-

рой она выросла, мечтала, пела, которой поверяла свои девичьи мечты и чаяния. Представить, увидеть хотя бы мысленно — легко сказать. На роль Катерины актрисы еще не было, а на Волге я сам ни разу не был.

Что касается Катерины, то сама пьеса и два великолепных эскиза Суворова давали кое-какие отправные точки, исходя из которых, я мог хотя бы вообразить, что бы я хотел видеть на экране. Появление актрисы неизбежно должно было внести определенный корректив, но вряд ли расхождение между нашим представлением и действительностью было бы так уж велико. Ведь выбор актрисы зависел также и от нас. В этом плане мы и на «Грозе» выступали с единой точки зрения.

С Волгой у меня было хуже. Понятно, я и видел ее и читал о ней в произведениях великих русских художников и писателей. Но если я уже начинал чувствовать какую-то «свою» Катерину, то «своей» Волги у меня пока еще не было, и это меня мучило. Мне нужен был определенный импульс, чтобы увидеть ее такой, в какую я смог бы ввести свою Катерину. И этот импульс вдруг появился, и притом с совершенно неожиданной стороны, со стороны музыки.

После очередной вспышки увлечения тогдашней современной музыкой — Скрябина, Прокофьева, Равеля, Малера, Франка и т. д., чему немало способствовали выступления таких дирижеров, как Эмиль Купер, Ансерме, Оскар Фрид и другие, я вдруг неожиданно услышал под управлением Бруно Вальтера «Пиковую даму» и Шестую симфонию Чайковского, и с того времени русская музыка начала занимать в моем творческом бытии все большее и большее место.

В лично моем творческом процессе всегда была одна особенность. Прежде чем рождался зрительный образ, где-то в сознании появлялись звук и ритм. Это могло быть какое-то музыкальное произведение или сумма произведений, может быть, собственная импровизация, может быть, просто музыкальная фраза, это могло быть стихотворение с очень четким ритмом и т. п. Для меня это было своего рода определение тональности вещи. Очень трудно описать этот процесс, по существу процесс рождения, процесс первичной конкретизации замысла. У Москвина тоже было вроде этого, только у него немалую роль играли еще и литературные образы.

Несколько раз он тоже пытался разобраться в этом, но получалось столь же невразумительно, как, вероятно, сейчас у меня.

Во время первого периода работы над «Грозой», особенно во время всех этих мук с образом Катерины, с Волгой, я мысленно все чаще и чаще обращался к фортепьянным концертам Рахманинова и Чайковского и к его же Шестой симфонии, в особенности к ее первой части, в которой есть такое необычайно проникновенное, певучее, такое глубокое-глубокое место. Такая глубокая даль, если это можно выразить словами. И чем больше я думал о картине, тем сильнее звучала для меня эта великолепная, по-настоящему русская музыка. И вдруг я понял, что ведь это и есть мое представление о той Волге, которая мне нужна, что другой Волги для меня сейчас и быть не может. Волга и еще там, где-то глубоко-глубоко за ней — русская страна, в которой только и могла появиться такая Катерина.

Я и тогда не мог найти нужные слова, для того чтобы объяснить все это, а теперь и подавно, но когда я попытался рассказать об этом Суворову, он воскликнул: «Ну вот, ты наконец и нашел ключ ко всему, но если искать еще глубже и дальше, то тут тебе и старообрядческие скиты, и всякие бездонные озера с затонувшими соборами, и татары, и еще бог знает что, лучше и не додумывать. Вот тебе и Фандуткин дом! Кто, кстати, придумал это дурацкое название? Ты, что ли?» «Я думал, что ты», — скромно уступил я ему пальму первенства. «Может быть, и я, — сказал Николай Георгиевич задумчиво, — а может быть, и мы с тобой да и Петров за компанию. Главное, мы-то понимаем, что к чему, твой дружок Москвин тоже поймет да еще от себя добавит, а прочим и понимать не к чему, могут сами себе что-нибудь сочинить!»

Изобразительное решение «Грозы» беспокоило не только нас. Оно беспокоило и такого человека, как Адриан Иванович Пиотровский. В моей памяти монтируются задняя площадка позднего трамвая, мелькающие фонари Кировского моста и их отблеск на мокрых торцах, Адриан Иванович с его приветливой улыбкой, в мягкой фетровой шляпе и сером пальто. Он начал разговор с подробного разбора «Беглеца», в особенности его изобразительной части, причем буквально потряс меня такими деталями, о которых даже я почти забыл. (Через тридцать семь лет после этого разговора меня еще более потряс своим необычайно интересным и подробным разбором «Беглеца» Виктор Борисович Шкловский, когда в августе 1970 года в Доме творчества кинематографистов в Репине я познакомил его с главой своей книги, посвященной этой картине).

Он заметил, что это решение вытекало из сценария, кстати сказать, довольно плохого и что сам «Беглец» по существу является отзвуком увлечений 20-х годов, уже давно пройденного этапа, к которому возврата, конечно, не может и не должно быть. Его очень беспокоило, как мы сумеем сразу перейти от очень, как тогда называли, «левых» позиций наших ранних картин к безусловно выразительной, но абсолютно реалистической манере, в которой надо будет снимать «Грозу». Он добавил, что огромное значение будет иметь образ Катерины, каким мы его сумеем увидеть и передать и, конечно, актриса, которая будет исполнять эту роль.

Я откровенно поделился с ним своими догадками и сомнениями. Он понял меня сразу и, по обыкновению, включился в самую суть дела. «Поиски Катерины... — проговорил он, — думаю, что вы на правильном пути, хотя, как всегда, избрали линию наибольшего сопротивления. Ведь было бы очень легко начать поиск с позиций Головина, Кустодиева или передвижников и незаметно для себя пойти у них на поводу. Нет, ваш путь мне определенно нравится. К тому же у вас будет великолепный союзник — композитор Щербачев, Владимир Владимирович. Я очень верю в ваш коллектив и убежден, что вы избежите всяческих, даже самых увлекательных, влияний и найдете собственный правильный путь. Не увлекайтесь особенно красивостью, а насчет есенинского «Как под горло режут лебедей» ваши опасения совершенно правильны. Я рад, что вы это почувствовали».

Наше трамвайное путешествие приближалось к концу, Адриан Иванович выходил на Невском. «Я знаю отношение к работе Петрова, Суворова и ваше и уверен в вашей большой удаче. С нетерпением жду первых кусков». Он крепко пожал мне руку и выскочил из уже тронувшегося вагона.

Все это были заботы и беспокойства о том, как делать картину. Но не менее нас заботило, с помощью чего ее делать. К началу «Грозы» на студии не было ни одного съемочного аппарата, предназначенного для синхронных съемок. Какой-нибудь ветеран немого кино, чаще всего «Дебри Л», упрятывался в достаточно неудобный звуконепроницаемый ящик, бокс, как его почему-то называли, который в свою очередь громоздился на обыкновенный штатив, никак на такую тяжесть не рассчитанный. Синхронный мотор помещался в таком же ящике, установленном на другом штативе. Аппарат и мотор соединялись с помощью гибкого вала. Естественно, что управлять подобным сооружением во время съемки не представлялось возможным.

Все остальное было в том же роде, старое, предназначенное для немых съемок оборудование, наспех приспособленное для звуковых. Особенно плохо обстояло с операторским съемочным транспортом, в котором только сейчас, с возникновением звукового кино, появилась подлинная необходимость, и с осветительным парком.

Неожиданно выяснилось, что при переменном токе синхронной съемки вести нельзя, он «ложится» на звук. Количество же постоянного тока было крайне ограничено. Полуваттной осветительной аппаратуры, за исключением четырех небольших приборов, вообще не было, а попытки вставить полуваттные лампы в дуговую аппаратуру ни к чему особенно утешительному не приводили. Такие приборы плохо фокусировались и т. д. Поэтому снимали по-прежнему с дуговыми приборами, к тому же с плохими углями (их производство только-только начинали осваивать), со всеми вытекающими отсюда последствиями, главным образом за счет нервов съемочной группы, осветителей, которые проявляли буквально чудеса изворотливости и, главным образом, громадного количества пересъемок из-за плохого качества углей для осветительной аппаратуры, когда в самый патетический момент осветительный прибор вдруг начинал «петь», а то и в полном смысле слова рычать. Много еще подобных «удовольствий» таили в себе звуковые съемки того времени.

Нашему коллективу все это было, к сожалению, прекрасно известно и по нашему опыту с «Беглецом» и по опыту наших товарищей. Поэтому мы не тешили себя

на этот счет особыми иллюзиями или обещаниями всяческого начальства, а понимали, что выпутываться из создавшегося положения мы должны сами.

Перед самым началом актерских проб мы последний раз собрались в нашем старом кабинете. Мебель была уже убрана, за исключением стоявшего посредине кабинета стола, заваленного суворовскими эскизами костюмов, исполненными с присущим ему блеском и на этот раз в цвете. Петров сидел на подоконнике, я стоял за ним на примыкавшей к окну осветительной вышке, остальные бродили по кабинету.

Разговор произошел приблизительно такой:

Дарьян. Картина так и просится на цвет.

Суворов. Пока что мы не очень-то хорошо представляем себе, как мы будем снимать звуковую, а не то что цветную.

Адамова (наш новый помреж). И мы будем мучиться так же, как вы на «Беглеце» или Юткевич с Мартовым на «Златых горах»? Со всеми этими боксами, ужасными осветительными приборами и т. д.? Неужели ничего нельзя сделать?

Петров. К сожалению, придется выкручиваться. И это прежде всего означает заведомое ограничение синхронных съемок. То, что сейчас любят называть внутрикадровым монтажом, проезды, панорамы и т. д., — все это пойдет на последующем озвучивании. Будем снимать с тележек, на которых и ломаные декорации возить не следует. Есть многое, что мы вынуждены будем еще делать. В основном выкручиваться придется нам с вами, старик, — добавил он, положив мне руку на плечо.— Трудно будет. Кое от чего придется отказаться, но если будем работать так, как до сих пор, то сделаем очень хорошую картину. А пока что перестанем плакаться и вздыхать. Это не в традициях нашего коллектива. Подумаем лучше о делах актерских. Поиски Катерины пока еще ни к чему не привели.

Действительно, с Катериной, а попутно и с Варварой дело обстояло плохо.

На все же остальные роли состав исполнителей был подобран совершенно исключительный. На нашем первом совещании Николай Васильевич Дарьян не случайно говорил о великолепнейшем актерском ансамбле. Действительно, ему удалось подобрать такой ансамбль,

который сделал бы честь любому театру: Кабаниха — В. О. Массалитинова, Феклуша — Е. П. Корчагина-Александровская, Дикой — М. М. Тарханов, Кудряш — М. И. Жаров, Борис — М. И. Царев, мой одноклассник и друг юности.

Не хватало только исполнительниц двух женских ролей — Варвары и Катерины.

Варвара была обнаружена довольно неожиданно. Однажды мы отправились в Театр ЛОСПС, помещавшийся на Литейном проспекте, чтобы посмотреть «Грозу», шедшую там в постановке режиссера А. Б. Винера. В то время это был единственный театр в Ленинграде, в котором она шла.

Спектакль в целом нам понравился, причем особенно запала нам в сердце молоденькая актриса И. П. Зарубина, исполнявшая роль Варвары. Очень уж она была какая-то непосредственная и убедительная. Естественно, у нас возникла мысль: а не есть ли это та самая Варвара, которая нам нужна, хотя у нас она и трактовалась несколько иначе, чем у Винера?

На следующее утро на кинофабрике состоялся соответствующий разговор. «Очень интересная актриса и, вероятно, с большим будущим, — сказал Петров, — к тому же и по внешности весьма подходит. Правда, наша Варвара это будущая Кабаниха, полная противоположность тому, что у Винера. Сумеет ли она быстро отрешиться от того, что делала в театре и войти в роль по-новому? И потом, как их удастся столкнуть с Катериной? Уж очень она молоденькая. Мы ведь не знаем, какая у нас будет Катерина. Конечно, это должна быть большая актриса. При таком актерском ансамбле, как у нас, требования к ней могут быть только очень высокими. Но какой бы красавицей она ни оказалась, вряд ли она будет такой уж молодой. Как они окажутся рядом — она и Зарубина? Вот что меня тревожит. А нравится она мне очень. Что ты по этому поводу думаешь?» — обратился он к Дарьяну.

«А я думаю, что тревожишься ты напрасно, — произнес со свойственной ему расстановкой Дарьян. — Актриса она прекрасная и ролью в новом толковании овладеет без особого труда. Ну, а что касается возраста, то Николай Никанорович Никаноров прекрасный гример, а сидящий перед тобой Вячеслав Вячеславович —

большой мастак по части омоложения на экране — на этот раз проделает двойную операцию. Катерину, наверно, придется молодить, а Варваре подкинуть несколько годочков, чтобы привести их к общему знаменателю. Довольно редкий случай в кинематографе — стремиться снять актрису старше, чем она есть. Обычно бывает наоборот».

«Ладно, — сказал Петров, — убедили. Но пробу снять надо».

Актерским пробам в нашем коллективе всегда уделяли много внимания и, вопреки всем и всему, не жалели на них ни времени, ни средств, ни, что было особенно трудно, пленки.

Я никогда не мог понять того странного подхода к этому важнейшему для картины вопросу, когда на основании нескольких десятков метров пленки, на которых нельзя снять даже один дубль мало-мальски серьезной сцены, пытаются получить представление об актере, которого иногда до этого вообще не видели. Хорошо, если этот актер уже апробирован, а если он только начинающий? Если это не только одна из первых его ролей, а вообще его первая роль? Сколько ошибочных, незаслуженных заключений было сделано на основании такого вынужденно поверхностного подхода и сколько актерских судеб могло бы сложиться совершенно иначе!

Так же как и на наших предыдущих картинах, мы на «Грозе» рассматривали актерские пробы как первые шаги в поисках того или иного образа. Поэтому, хотя почти все наши актеры были величинами бесспорными и в особой апробации не нуждались, мы старались провести по возможности больше предварительных съемок, чтобы еще до начала съемочного периода уяснить себе характерные особенности каждого из них. «Чем больше мы работаем с актером до съемок, тем легче его потом снимать»,— говорил Петров.

С пробами Зарубиной, которую мы в то время уже успели полюбить и начали звать «Ирпетровна» и «наша Ирпетуся», все прошло очень легко. Я поговорил с Никаноровым, которого очень любил и ценил как замечательного гримера, и мы разработали несколько вариантов постарения, в зависимости от того, какой окажется Катерина. Ирпетровна об этом, конечно, ничего не зна-

ла. «Первый раз этим занимаюсь, — сказал улыбаясь Николай Никанорович. — Обычно ведь бывает наоборот, из сорокалетней надо сделать двадцатилетнюю, а то и моложе. Сами ведь знаете. Теперь нам осталось самое трудное — Катерина. Роль-то ведь главная. И с таким ансамблем! Ни в одном театре такого не найти. Одни старухи чего стоят — Массалитинова и Корчагина-Александровская, тетя Катя наша. А тут еще Тарханов, да и остальные им под стать. Большая актриса нужна на Катерину для такого ансамбля». Он помолчал, а потом продолжал: «Много я этих Катерин перегримировал в театре. Были там и знаменитые. Кого-то сейчас Николай Васильевич разыщет?»

С Катериной мы были, если можно так выразиться, в «цейтноте». Времени до начала съемок оставалось мало, а ее все не было. Мы уже провели несколько проб на эту роль, в том числе и очень интересные пробные съемки двух замечательных актрис того времени, но так и не решились на ком-нибудь остановиться. Поэтому Николай Васильевич продолжал поиски. Сейчас мы с нетерпением ждали приезда Аллы Константиновны Тарасовой, актрисы МХАТа.

Однажды меня срочно попросили зайти в гримерную. Я понял, что произошло что-то интересное.

Первое, что я увидел, была сидевшая перед зеркалом незнакомая актриса. Николай Никанорович, по обыкновению в белоснежном халате, низко наклонившись, что-то колдовал над ее лицом.

«Познакомьтесь, Алла Константиновна, это наш оператор»,— сказал подошедший Николай Васильевич Дарьян. Вид у него был довольный, что бывало с ним не так уж часто.

Из зеркала на меня смотрели огромные, какие-то необычайно глубокие и лучистые глаза. Они сразу пленяли, приковывали к себе, и трудно было от них оторваться. «Вот он, ключ к Катерине», — невольно подумал я, вглядываясь в покрытое пока только общим тоном прекрасное лицо. «Тронем здесь, под глазами, и еще вот тут», — сказал Николай Никанорович, размахивая кисточкой.

Я молча смотрел на это чудесное лицо и думал, что если именно о таком оператору можно было только мечтать, то и работать с ним следует с большим понима-

нием. Мысленно я уже извлекал из арсенала нашей романтической фотографии все те средства, которые позволили бы мне найти, показать его на экране таким, каким я хотел его ощутить, увидеть в образе Катерины.

К сожалению, Алла Константиновна торопилась обратно в Москву, где на студии «Межрабпомфильм» заканчивались съемки картины «Восстал человек», в которой она участвовала. Поэтому и пробные съемки носили несколько поспешный характер, и приступить сразу же к работе над образом Катерины мы так и не смогли, а должны были ограничиться своего рода общей «пристрелкой». Однако уже и эти первые пробы были настолько убедительны, что вопрос о кандидатуре на эту роль был сразу же решен.

Теперь, когда, как выразился Петров, «Катерина нашей мечты», та Катерина, которую мы до сих пор вынуждены были видеть только «духовным оком», кончилась и перед нами стояла вполне реальная, во плоти и крови Алла Константиновна Тарасова, к счастью, очень близкая к нашим замыслам, мы, наконец, получили возможность подойти к работе над ключевым образом нашей картины, по существу определявшим собой все прочее, — образом Катерины.

При поисках любого образа, а особенно при поисках главного, ведущего, очень большое значение имеет изобразительная сторона. В таком коллективе, каким был наш, в котором вся творческая верхушка, начиная с Петрова, представляла себе изображение на экране уже при первой читке сценария, изобразительное решение было одним из краеугольных камней картины. Насколько мы понимали, в кинематографе без ви́дения изобразительного вообще не может быть никакого ви́дения, а так, только пышные и маловразумительные разговоры. Для этого, правда, необходима способность видеть, и притом одинаково у всей съемочной группы, начиная с режиссера.

Когда мы думали об образе Катерины, то видели ее прежде всего в самый высокий, самый трагический час ее жизни, в сцене свидания с Борисом, на высоком, обрывистом берегу Волги, той самой Волги, с которой в ее жизни было связано так много хорошего и светлого и в которой она, доведенная до отчаяния, нашла свое последнее прибежище.

Естественно, мы стремились приступить к съемкам этой сцены уже в начале картины и очень радовались предстоящей экспедиции на Волгу. Однако человек предполагает, в том числе если он режиссер, оператор или представитель еще какой-нибудь кинопрофессии, а располагает... Ох, располагают и даже очень часто обстоятельства далеко не творческого порядка.

В один прекрасный день нам сказали, что в силу обстоятельств технических, экономических и разных других надо все сцены на Волге, связанные с синхронными съемками, с осветительными приборами, передвижными электростанциями и т. д., снять где-нибудь под Ленинградом.

Нам, конечно, было очень обидно с первых же шагов отказаться от подлинной Волги и искать под Ленинградом какую-то подставную. Мы понимали, что даже в самом лучшем случае это будет связано для нас с рядом ограничений. Но делать было нечего, и совершенно неожиданно мы нашли Волгу в Парголове, у озера, над обрывом за кладбищем.

Озеро в этом месте достаточно широкое, и весь пейзаж с крутым обрывистым берегом и большими деревьями напоминал волжский. По свету это место меня также вполне устраивало. Единственным его недостатком была вынужденная ограниченность в композиции кадров, ибо при малейшем передвижении кадра вправо или влево в него немедленно влезали типичные ленинградские постройки, так что какое-либо панорамирование совершенно исключалось. Очень жаль, конечно, здесь оно было бы весьма уместно, но смириться с этим пришлось.

В конце июня 1933 года вечером на старой легковой машине АМО, чуть ли не единственной, выпущенной этим заводом, кажется, еще в 1926 году, мы ехали на первую натурную съемку по нашей картине. Я сидел за Аллой Константиновной, смотрел на русые завитки волос на ее затылке и думал о том, какой я увижу ее там, на озере, на том самом озере, которое для меня уже успело стать Волгой. Рядом со мной сидел Петров, и по тем взглядам, которыми мы обменивались, я понимал, что он не менее меня взволнован и так же нетерпеливо ждет начала съемки.

—

Девять часов вечера. Последние минуты перед съемкой, перед тем самым моментом, когда именно, а не раньше и не позже, надо будет сделать первый оборот ручки.

Уже горят осветительные приборы. Борис Комм стоит наготове на переводе фокуса и выжидательно смотрит на меня. Вокруг аппарата все замолкло. И хотя внизу тарахтят наши лихтвагены, создается ощущение полной тишины, как перед каким-то священнодействием. Да, для нас это и есть священнодействие. Снимается первый кадр картины, один из тех основных кадров, которые должны стать отправной точкой не только для изобразительного решения, но и для многого другого. Кадр, над которым много думали, к которому долго готовились...

Последний взгляд в аппарат. Солнце почти ушло за горизонт. Его низкие лучи задели листья ветки, перекрывшей верх кадра, и скользнули по глади нашей Волги. Небо вверху кадра стало почти темным. Пора снимать.

Я чувствую руку Петрова у себя на плече и молча киваю ему. «Приготовились, — тихо говорит он, затем легкий нажим руки и почти шепотом: — Начали!» Катерина входит в кадр.

Высокая женская фигура в темном шелковом платье. Белый платок. Прекрасное одухотворенное лицо. И глаза! Огромные, бездонные, трепетные...

Пейзаж как-то погас и встал на свое место. Катерина как бы вписалась в Волгу. Как неделимое целое. В самый высокий, самый трагический момент своей жизни. Такая, какую мы хотели увидеть, в которую поверили...

Нажим на мое плечо прекратился. «Кончили», — говорит Петров. Я отпускаю ручку. «Выключить свет!»

Это пока еще не образ, а всего только один кадр. Но это уже отправная точка, наша Катерина! Будет еще много съемок, будут взлеты и неудачи. Но Катерина уже с нами. Такая, какой она, по-нашему, должна быть. И для нас это уже большой успех. Может быть, кроме нас, понятный пока немногим, но для нас — как для нас много значил этот первый успех! Поэтому, когда через несколько дней звукооператор со смущенным видом заявляет, что все синхронные планы надо переснять в ателье, ибо (о, первые годы звукового кино!) записы-

вается все, кроме актерского диалога, мы особенно не расстраиваемся и весело идем в четвертое ателье, где на фоне далекого заспинника стоят Алла Константиновна и Михаил Иванович Царев (какими они были красивыми, и не только в жизни, а и у меня в кадре), и я сразу нахожу нужный свет, а Борис Комм держит в руках ветку и потряхивает ею — ведь вентилятор запускать нельзя, он шумит, а в те времена на синхронных съемках даже дышали с осторожностью. Все равно мы радуемся. Катерина у нас есть и пойдет с нами через всю картину. Такой, какой мы ее увидели, мы будем ее ощущать во всех кадрах.

Там же, на нашей парголовской Волге, мы сняли еще несколько кадров из сцены «Свидание», в том числе и проходы Катерины, силуэтные, с небольшой подсветкой лица и закатным солнцем, введенные в кадр как световой эффект. Этим приемом, впервые и, по правде сказать, довольно робко использованном на нашей первой картине «Адрес Ленина», я на «Грозе» пользовался достаточно широко, особенно в кадрах, так или иначе связанных со сценой «Свидание», и не только в Парголове, но и на самой Волге, например с парохода и т. д. Состояние техники того времени ограничивало в этом отношении наши возможности в павильоне. Через несколько лет я по этой части был полностью вознагражден на картине «Маскарад».

К сожалению, мы не смогли снять все кадры сцены «Свидание» в Парголове. Причиной тому были уже упомянутые мною ограничения в построении кадра, связанные с условием тамошней местности. Поэтому нам пришлось перенести съемку нескольких кадров этой сцены на настоящую Волгу, в Жигули, где мы работали над сценой «Почему люди не летают». Мы сумели там найти такое изобразительное решение этих кадров, что отличить их от парголовских было невозможно.

Сцена «Почему люди не летают», которую мы просто называли «Летать», в картину не вошла. Так же как и ряд других сцен, например, сцены с Кулигиным, с Тихоном в трактире, самого конца картины и нескольких других, ее пришлось, если можно так выразиться, «ампутировать», чтобы втиснуть картину в прокрустово ложе метражных норм проката. Очень жаль, картина и зрители от этого только проиграли.

Тем не менее в процессе становления образа Катерины сцена «Летать» сыграла очень большую роль. Она нам вообще очень удалась, расставались мы с ней с большой болью и мысленно часто к ней возвращались. Даже использовали ее лучший кадр для плаката картины, а Алла Константиновна через тридцать с чем-то лет хорошо вспомнила о ней на страницах журнала «Советский экран».

Мы снимали эту сцену на высоком, гористом берегу, внизу текла красавица-река, мать русских рек, как смело можно было бы ее назвать, а за ней необъятные, пленительные, такие русские дали, такие, какими они были мне навеяны музыкой Чайковского и Рахманинова. И над этим радостным, сияющим пейзажем по глубокому синему небу ветер гнал кучевые облака, белоснежные, с синеватыми тенями.

Все, казалось, было готово к съемке. Актрисы, Алла Константиновна Тарасова и Ирина Петровна Зарубина, одеты и загримированы, аппарат на месте, подсветка расставлена, но, как всегда, чего-то не хватало, и этого «чего-то» надо было ждать. Мы стояли на пригорке среди всей этой красоты, опьяненные потрясающим воздухом, который ветер буквально нагнетал в наши легкие, и так было хорошо и радостно у нас на душе, так хотелось устремиться в эту высь, куда-то лететь... «Действительно, почему люди не летают?!» — мелькнула вдруг мысль.

Наши дамы тоже радовались и веселились, рассказывали какие-то смешные истории и под конец даже стали со звонким хохотом бегать и ловить друг друга. По привычке я прильнул к лупе и повел панораму, рассматривая в аппарат волжский пейзаж, как вдруг поймал в кадр Аллу Константиновну, стремительно взбегавшую на пригорок. Концы ее большого платка вздымались, как два огромные крыла, вся она была сплошной порыв, сплошной полет. Наша Катерина! Там где-то осталось страшное темное царство Диких, Кабаних и иже с ними, но сейчас, здесь она рвется ввысь — к солнцу, к радости, к какому-то, пока еще не осознанному, счастью. Кадр был поистине великолепен, и я не стал терять ни одной секунды и немедленно начал снимать.

Бедная Алла Константиновна! Безжалостный Петров, который уже тогда стал проявлять склонность к боль-

6 Заказ № 2020

шому количеству дублей, заставил ее взбегать на эту гору не менее трех-четырех раз. Кроме того, наш фотограф И. М. Утевский умудрился снять фото, что было в тех условиях весьма не просто. Не помню уж, который дубль оказался лучшим, возможно, что первый.

Дальнейшая съемка этой сцены прошла тоже очень удачно. Алла Константиновна и Ирина Петровна очень искренно (да неискренно в такой обстановке и нельзя было) веселились и кружились перед аппаратом, так что даже запыхались, и между дублями пришлось сделать передышку. Дублей, правда, много не потребовалось.

Эта сцена дала нам очень многое. Алла Константиновна показала нам здесь другую Катерину, показала нам ее такой, какой она, вероятно, была еще до замужества, какой она шла под венец — хорошей, чистой, всей душой радовавшейся чему-то светлому. Очень верившей в него. Такой она стала вновь на мгновение здесь, на ее любимой Волге, и такой ведь мы должны были ее найти и показать в сценах свадьбы и в первых сценах в спальне. И в этих поисках сцена «Летать» нам очень помогла.

Съемка была окончена, но до прихода моторной лодки, которая должна была отвезти нас в Куйбышев, оставалось еще много времени. Солнце понемногу уходило к закату, характер пейзажа менялся, и я опять стал понемногу водить панораму. Вдруг в кадр мне вошел обрывистый берег, черный силуэт дерева и яркий солнечный блик через всю Волгу. Ну прямо лунная дорожка! Я немедленно позвал Петрова, он взглянул и сердито буркнул:

«Понимаю, что для свидания и действительно кадр превосходный, но ведь нет ни Бориса (то есть Царева), ни его костюма».

«Костюм есть, — раздался мрачный голос нашего костюмера П. Васильева. — Всегда вожу его с собой. Может, кого-нибудь вместо Царева подставите». Царева не пустили с нами, во-первых, из соображений экономии, а во-вторых, вероятно, из боязни, что мы вдруг вздумаем переснять всю сцену. «Я буду Борис!» — вдруг заявил Комм. Петров рассмеялся. «Ладно, — сказал он,— только много пленки не изводите».

Мы одели Комма в костюм Бориса, взгромоздили ему на голову цилиндр и усадили их с Аллой Константиновной у самой «лунной дорожки». Две прижавшиеся друг к другу темные фигуры на фоне великолепного пейзажа. Получился один из лучших кадров картины.

Моторка все не приходила, да мы и не особенно горевали об этом. Был чудесный июльский вечер, очень теплый и ласковый. Уже спускались сумерки, неповторимые волжские сумерки, которые и описать-то невозможно. Мы смирно сидели рядышком и совершенно зачарованные слушали, как где-то далеко-далеко чуть слышно звучала какая-то очень старая русская песня, строгая и печальная. Вслушиваясь в то, как вступали голоса, вдруг нарастал или совсем стихал хор, я невольно вспоминал старинные хоралы. Мне казалось, что поет великолепная певческая капелла, и трудно было поверить, что это поют возвращающиеся домой рыбаки, большинство которых даже не имело никакого представления о нотном письме. И я подумал, что вот в такой же теплый ласкающий вечер девушка Катерина сидела вот здесь над Волгой, слушала такие же глубокие, хватающие за душу песни и думала свои хорошие, чистые девичьи думы. . .

Вдали затарахтела моторка. Мы поняли, что это за нами, и стали спускаться вниз, к берегу.

Поскольку уж зашел разговор о становлении образа Катерины, я не могу не упомянуть еще об одной сцене, которая в этом отношении имела для меня большое значение, поставила, если только так можно выразиться, одну из решающих точек этого образа. Первоначально я думал, что это будет иметь место в сцене покаяния Катерины на соборной паперти, но, к сожалению, мы не смогли ее снять так, как задумали — на натуре, на высоком обрыве над Волгой, с тяжелым трагическим небом, а вынуждены были ограничиться декорацией (она заняла почти все пятое ателье, самое большое на студии, но какой она показалась незначительной по сравнению с подлинной природой!) и снимать там нужные кадры, подгоняя их под уже снятые на настоящей натуре. Это и теперь предприятие не из самых легких, а при тогдашней технике оно могло смело рассматриваться как очень трудное. И хотя мы хорошо свели концы с концами, драматический взлет задуманной силы и выразительности, несмотря на совершенство исполне-

ния Аллы Константиновны и других наших актеров, все же не получился.

Об этом, правда, знали только Петров, Суворов и я, но признались мы друг другу несколько позже.

Вот такой решающей точкой, таким акцентом в образе Катерины, который мы не смогли создать в сцене покаяния, стала для меня сцена ее прощания с Борисом.

Мы стремились решить эту сцену средствами наиболее простыми и выразительными.

Декорация? Да ведь никакой декорации, по существу, не было. Была стенка с дверью, которую я старался держать немного вне фокуса при очень скупом ведении светотени, так, чтобы Катерина появлялась бы в каком-то мягком флере. И сразу же на этом, казалось бы, таком равнодушном, невыразительном фоне, в который, пожалуй, можно было включить и Бориса (с каким трудом далось ему это «равнодушие»), сцена невероятного внутреннего напряжения, невероятной боли, осуществленная за счет огромного мастерства Аллы Константиновны.

Я никогда не забуду этой съемки. Алла Константиновна отказалась от репетиций. Она сразу же вошла в кадр, и я увидел Катерину, — ту самую, которую мы впервые увидели во время свидания с Борисом, а потом на Волге в сцене «Летать». Но сейчас она была перед нами в самый горький, самый страшный час своей жизни. Сколько раз мне пришлось смотреть эту сцену на экране, и всегда сердце мое сжималось от боли, когда я слышал мольбу: «Возьми меня с собой», — или ее слова, когда Борис пытается подойти к ней, уже уходящей: «Не надо, не надо. . .» — отстраняющий жест руки и уход в туманную глубину. Сколько невероятной муки во всем этом. А ее полные слез глаза. . . Никогда больше не приходилось мне снимать таких настоящих, таких искренних слез, как, впрочем, и многого другого, что мы с Аллой Константиновной делали, казалось бы, так легко. Хорошо мне было работать с этой большой актрисой, всегда такой вдохновенной и вместе с тем такой точной и дисциплинированной. Вероятно, я высказывал это довольно часто, так как даже через семь лет, во время съемок картины «Маскарад», Николай Дмитриевич Мордвинов, с которым мы на редкость дружно

работали, сказал мне однажды: «Для тебя Тарасова просто какой-то эталон актерского мастерства. . .»

На съемке этой сцены произошел случай, первый и единственный в моей жизни. Я был настолько захвачен, настолько ошеломлен актерским исполнением, что просто забыл, что стою за аппаратом и снимаю. Пришел в себя только тогда, когда Алла Константиновна вдруг удивленно взглянула на меня, улыбнулась и сказала: «А ведь все. . .»

Собственно говоря, на прощании с Борисом картина для меня и кончилась. Думаю, что для Петрова и Суворова тоже, хотя на этот счет мы никогда не разговаривали. Мы понимали, что сцена гибели Катерины нам как следует не удалась. Первый, парголовский, вариант с его необычайно эффектными закатными кадрами (к сожалению, ни один из них в картину не попал) остался незаконченным. Алла Константиновна торопилась в Москву, нас торопили в экспедицию, а вернее всего, самому Петрову эта сцена в то время не была достаточно ясна. Второй вариант, снятый уже на настоящей Волге, в Куйбышеве, тоже по-настоящему доведен до конца не был. Мы долго искали подходящее место, пока я вдруг не обратил внимание на солнце, опускавшееся огненным шаром за горизонт, тяжелые тучи, перекрывающие верх кадра, черные силуэты барж и ведущих к ним мостков и какие-то зловещие отблески садящегося солнца на воде. Все это хорошо перекликалось с рядом предварительных кадров, снятых еще в Парголове, и показалось мне достойной завершающей точкой. Действительно, на этом фоне кадр силуэтного прохода Катерины по мосткам оказался очень выразительным.

К сожалению, мы и на этот раз не сумели довести сцену до конца, а оборвали ее на конце прохода. Причина, вероятно, была та же — неясность сцены для нас самих. Поэтому в Ленинграде, уже в конце картины, пришлось наполнить водой бассейн, который тогда был в первом ателье, выстроить за ним носы барж и кусок холщового неба; и рабочий Логинов, который всегда все умел и все помнил, переоделся в платье Катерины, спрятал под юбку два куска чугунных рельсов и прыгнул с ними в воду. То же самое можно было бы сделать на настоящей Волге и получилось бы, конечно, гораздо лучше, но, к сожалению, мы этого не сделали.

Через несколько дней после съемки прощания с Борисом я попросил смонтировать вчерне эти три сцены и вместе с Суворовым отправился в просмотровый зал, который тогда помещался во дворе студии, напротив пятого ателье. По пути нам встретился наш давний благожелатель Е. В. Червяков, приехавший на несколько дней из Москвы, где он в то время снимал картину «Заключенные». Вид у него был озабоченный, но, узнав, что мы идем смотреть куски, он приободрился и воскликнул: «По старой традиции иду с вами!»

В зале мы наткнулись на Москвина. «Имею посмотреть?» — спросил он в свойственной ему манере. «Имеешь», — ответил я в том же духе. Как это часто бывает на таких просмотрах, видишь поначалу одни лишь ошибки. Даже те, которых на самом деле нет. И уходишь с такого просмотра расстроенный и угнетенный. Потом постепенно все становится на свое место и сам удивляешься: «А почему, собственно говоря, мне это не понравилось? Ведь это совсем не плохо, а, быть может, даже и просто хорошо».

Так было и здесь. Я сидел злой и думал: «Зачем я все это кому-то показываю?» Когда зажгли свет, меня поразил довольный вид Суворова. «Чем он доволен, — подумал я, — неужели он не видит, как это плохо?!» Вдруг раздался размеренный голос Москвина: «Романтическая фотография на новом этапе, притом действительно очень романтическая, и портрет ситуации в развернутом варианте. А вообще-то все хорошо и правильно». Москвин был судья не строгий, а строжайший, поэтому его оценка вселила в меня некоторый оптимизм, правда, еще довольно робкий. Откликнулся Суворов: «Насчет романтической фотографии это ты правильно, ну, а портрет ситуации и все прочее — это что, наш Фандуткин дом через всю картину?» Червяков молча сидел в кресле все с таким же озабоченным, невеселым видом. Вдруг он улыбнулся и заговорил: «Очень хорошие куски. Поиски Катерины вы с самого начала повели правильно, и ваша романтическая фотография вам в этом немало помогла. Это большая удача. Очень важный козырь для картины. Поздравьте Володю Петрова, я сам, вероятно, не успею этого сделать. Но объясните мне, пожалуйста, на каком тарабарском языке вы изъясняетесь? Насчет портрета ситуации я понимаю, хотя

формулировку, вероятно, следовало бы изменить, но при чем тут какой-то дом, да еще Фандуткин? Бедные историки кино! Вдруг они наткнутся когда-нибудь на ваши формулки. Страшное дело!»

Москвин усмехнулся: «Формулки эти домашнего потребления, хотя полагаю, что понятны они большинству соображающих кинематографистов. Это наши с ним (он кивнул на меня) рабочие определения, а Фандуткин дом, это уж они придумали — Суворов, Петров, вероятно, и, конечно, он (он ткнул в меня пальцем). На историков все это не рассчитано. Кстати, как они будут называться, эти самые историки? Есть литературоведы, есть музыковеды, ну а эти? Фильмоведы? Киноведы? Или еще какие-нибудь «веды»? Однако думаю, что ты зря о них беспокоишься. Они прекрасно сами напишут свою историю кино и будут очень недовольны, когда им попытаются объяснить, что она имеет не так уж много общего с тем, что мы делали на самом деле. Впрочем, намерения у них будут самые лучшие».

Червяков встал и открыл дверь, выходящую прямо во двор. Уже стемнело, и на фоне промозглой осенней ночи резкий свет ничем не затененной лампочки выхватил его несколько сутулую фигуру в синем демисезонном пальто с поднятым воротником. Вид у него был усталый и озабоченный. «Страшное дело! — он повторил свой излюбленный возглас. — Ну, да ладно, когда-то они еще соберутся писать! Пока что мы должны делать кинематограф, а то им и писать-то будет не о чем. Хорошие у вас все же куски. И никакого театра, который вам кое-кто так охотно пророчил. Очень я за вас рад. Вот у меня сейчас что-то не очень ладится». Он вышел и сразу исчез в мелком, моросящем дожде, а мы остались, обрадованные тем, что наша работа ему понравилась, и глубоко встревоженные его настроением и особенно последними словами. Ведь мы очень любили его.

До отъезда в экспедицию мы успели снять еще несколько сцен, в том числе сцену свидания Варвары и Кудряша. Эта сцена монтировалась параллельно со сценой свидания Катерины и Бориса, но по своему содержанию она была ей совершенно противоположна, поскольку абсолютно противоположен Катерине и Борису

был самый характер Варвары и Кудряша. Петров, а за ним, конечно, и все мы, трактовал Варвару и Кудряша как будущих Кабаниху и Дикого, только с некоторыми поправками на веяния времени, внешне, казалось бы, более добродушных и компанейских, а по существу таких же хищников, хитрых и беспощадных.

Эти две роли нашли в лице Ирины Петровны Зарубиной и Михаила Ивановича Жарова прекрасных исполнителей, лучших не видал не только я (по этой линии я ведь видел немного), но и такие искушенные в этих делах люди, как Дарьян и Петров, или такой авторитетный в этом вопросе человек, как Борис Вульфович Зон, пришедший после просмотра наших кусков, на который он случайно попал, в совершенно неистовый восторг и прочитавший нам, со свойственным ему блеском и эрудицией, целую лекцию об исполнителях этих ролей, которых он видел. А видел он по части театра почти все, что только можно было увидеть в его время.

Жаров с самого начала никаких сомнений у нас не вызывал. Мы и пробу-то снимали главным образом для худсовета. Очень благодарная для таких ролей, как бы сама собой ложащаяся на экран внешность. Огромное внутреннее обаяние, блестящее актерское мастерство и большой исполнительский опыт, в том числе и в кинематографе, где между другими ролями за ним числилась и такая, как создавшая ему огромную славу роль Жигана в нашумевшей в свое время первой нашей звуковой картине «Путевка в жизнь».

Как и многие актеры, которых мне пришлось снимать, он вначале впал в некоторое сомнение, решив, что я уделяю ему недостаточно внимания при работе со светом и больше вожусь с фоном, чем с его лицом, но, увидев результат на экране, успокоился, и мы стали с ним настоящими друзьями на долгие годы. С ним для нас все было ясно.

Насчет Ирины Петровны мы, конечно, немного волновались. Она ведь тогда была еще совсем молоденькая, ей, наверно, было года двадцать два. Большого актерского опыта у нее, естественно, не могло быть, да и в кино она снималась очень мало, но на первой же съемке от всех наших волнений и сомнений даже следа не осталось. Наша Ирпетровна держалась так

уверенно, точно и просто, как будто бы снималась уже много лет.

После первого же кадра Дарьян шепнул Петрову: «Ну что, будешь еще сомневаться?» Петров только довольно хмыкнул, я же, присев за низкостоящим аппаратом, подумал: «Вот тебе и знаменитая специфика киноактерского мастерства! Если актер хорош и попал в руки настоящего режиссера и вообще настоящего коллектива, то все будет хорошо. Ну, а если не так, то тут уж никакая специфика не поможет».

Эта сцена снималась невдалеке от нашей парголовской Волги. Если проехать по шоссе подальше и переехать какую-то железнодорожную ветку, то слева оказывались очень удобные по свету небольшие пригорки, как бы самой природой предназначенные для наших целей. Теперь это место и найти невозможно, все застроено новыми кварталами.

Природа оказалась, но вот мы-то не оказались, вернее не оказался Жаров, а как вскоре выяснилось, и возможность записи звука. Последнее обстоятельство, правда, не было для нас уж столь неожиданным. После конфуза на парголовской Волге мы по этой части были готовы ко всяким подвохам и понимали, что без павильона нам на синхронных сценах все равно не обойтись. Вначале звукооператором на «Грозе» был Михаил Николаевич Мухачев, очень знающий, эрудированный, работавший с нами еще на «Беглеце». К нашему большому огорчению, неожиданная тяжелая болезнь слуха лишила его возможности продолжать работу на картине, и его заменил Иван Иванович Дмитриев, ставший вскоре одним из лучших звукооператоров «Ленфильма». Но тогда, в начале картины, ни мы, ни сам Михаил Николаевич еще ни о чем не подозревали, и это было причиной кое-каких неприятных сюрпризов.

Все это выяснилось несколько позже, а пока мы были преисполнены самыми оптимистическими надеждами, и когда нам сказали, что Жаров сейчас занят в Москве и подъедет позже, то принялись за кадры, в которых Варвара была одна. К тому же эти кадры были немыми.

Самый первый кадр, с которого мы начали, был последним кадром сцены, уход Варвары.

Небо уже было темным, и на нем чуть виднелись небольшие облака. Варвара поднималась по извилистой тропинке на небольшой пригорок и там оборачивалась, чтобы взглянуть на Кудряша, вместо которого стоял Дарьян. Шла она походкой женщины, уверенной в своей неотразимости, очень довольной собой, «развратной», как объяснил перед съемкой Петров (это наша-то Ирпетровна, скромнейшая из скромных, только что робко спрашивавшая у меня, где ей лучше всего войти в кадр!), и выходила из кадра — уже за пригорком — и все так убедительно и уверенно. Петров положил мне руку на плечо, вид у него был довольный. «Очень хорошо», — сказал он.

Так мы сняли еще несколько кадров. Потом приехал Жаров и, кажется, мы сняли пару кадров и с ним, но тут объявились звуковые неприятности, и мы принуждены были перенести съемку в павильон. Не очень приятное дело, конечно. Помимо того, что предприятие это вообще не из легких, оно означает еще постройку не такой уж простой декорации, не предусмотренной сметой, сроки производства тоже нигде не предусмотрены и много чего еще означает, а в конечном итоге — перерасход сметных средств и сроков и все отсюда вытекающее.

В великолепном актерском ансамбле «Грозы» эта съемка как-то сразу поставила Ирину Петровну на свое, вполне заслуженное место. Начиная с этого первого кадра она, казалось бы, совсем неопытная актриса, показывала в каждой новой сцене такие грани своего мастерства, что мы только диву давались, откуда что берется. А ведь ей приходилось сниматься вместе с такими большими актерами, как Тарасова или Жаров. Казалось бы, как тут не растеряться? Михаил Михайлович Тарханов следил за нашей Ирпетровной с большим вниманием. Однажды, когда мы ехали на съемку, он сказал Петрову: «Превосходная актриса. Большая удача для вас, что вы ее разыскали».

Когда впоследствии нам так или иначе приходилось встречаться или вспоминать Ирину Петровну, мы всегда испытывали чувство какой-то нежной гордости. Ведь для кино открыли ее мы.

Перед отъездом мы успели снять также и сцену чаепития Кабанихи — ее играла Варвара Осиповна

Массалитинова, и Феклуши — эту роль исполняла Екатерина Павловна Корчагина-Александровская.

Я думаю, что когда-нибудь догадаются создать фильмотечную хрестоматию из самых выдающихся образцов различных видов кинематографического мастерства, где, конечно, будет и раздел мастерства актерского. Так вот, в этом разделе сцена чаепития безусловно займет одно из самых почетных мест, ибо такого исполнения — виртуозного, филигранного, продемонстрированного в казалось бы незначительной, малюсенькой сцене, я ни до этого, ни после никогда не видел.

Присутствовавший на этой съемке Жаров буквально не отрывал от них глаз, а потом говорил и даже писал, что он никогда не представлял себе такого исполнения, когда за действиями, внешне, казалось бы, скупыми и сдержанными (мирная беседа за чаепитием), чувствовалось кипение жизни, богатой таким своеобразным внутренним содержанием, что сама эта сцена стала явлением уникальным, которое надо хранить навечно, как предметный урок высшего актерского мастерства.

Обе, как называл их Адриан Иванович Пиотровский, «великие старухи» сидели за чайным столом и старались не ударить друг перед другом лицом в грязь. Чувствовалось, что между ними происходит как бы соревнование, и трудно было понять, кто же лучше — так это было великолепно.

«И не говорят, а бисер мечут», — сказала наша костюмерша, старый опытный театральный работник, видевшая в этой сцене не одну знаменитость.

Бедные наши «великие», бисер они метали не столь перед нами, сколь перед микрофоном, ибо безжалостный Михаил Николаевич вносил все новые и новые поправки и требовал дублей. Екатерина Павловна — та хоть немножко снималась в звуковых картинах и представляла себе что к чему, а вот Варвара Осиповна столкнулась с ними впервые и ко всему тогдашнему звуковому ритуалу (иначе и не назовешь) относилась со страхом и даже ужасом. Микрофон она называла синхроном и в случае пересъемок уснащала это слово различными нелестными эпитетами. Но вдруг Михаил Николаевич вбежал в павильон радостный и воскликнул: «Все очень хорошо!» Очень экспансивная Варвара Осиповна вскочила как наэлектризованная и, воск-

ликнув: «Синхрончик, душка, наконец-то ты меня полюбил!» — схватила микрофон и расцеловала его...

Когда съемка была окончена и мы шли по знаменитому ленфильмовскому коридору, длинному, темному и пыльному, Екатерина Павловна, наша дорогая «тетя Катя», вдруг взяла меня под руку. Помнишь наш разговор на «Адресе Ленина?» — спросила она. — Каким ты был тогда детенышем, а теперь ты по-настоящему большой оператор. Правильно я тебе тогда предсказала, и как я за тебя рада». Я молча расцеловал ее милые, хорошие руки. «Будет еще лучше», — сказала она и вошла в свою уборную.

Времени до отъезда оставалось все меньше и меньше, но все же мы попытались хотя бы начать две декорации — спальню и столовую Кабанихи. Эти декорации имели для нас немалое значение, так как в них мы могли по-настоящему поработать с актерами в условиях павильона, дать им возможность сработаться друг с другом, самим найти кое-какие важные для нас штрихи.

Что касается спальни, то мы понимали, что до отъезда отснять ее полностью не успеем. Сцен там было много, и почти все с участием Аллы Константиновны в ансамбле либо с Зарубиной, либо с Чувелевым, тоже москвичом, но занятым почти исключительно у нас. Поэтому лимитировало нас в основном время Аллы Константиновны, что при таком большом количестве кадров с ее участием было для нас очень чувствительно. Нам даже пришлось после экспедиции выстроить две одинаковые декорации спальни — одну на «Ленфильме», другую в Москве, на студии «Межрабпомфильм», которая помещалась тогда на Лиховом переулке. Бедные наши актеры-москвичи! Ведь им приходилось проделывать довольно тяжкие путешествия из вагона на съемку, иногда и в гостиницу не успевали попасть, а с последнего кадра прямо на «Красную стрелу», часто даже в гриме, а в Москве с вокзала в театр, а после театра мы уж тут как тут, на Лиховом переулке. И так в течение нескольких месяцев. Держались они поистине героически.

Но сейчас, в начале картины, мы всего этого даже не представляли. В декорацию, которая была выстроена в тогдашнем шестом ателье, мы пришли очень

веселые и довольные, Алла Константиновна в подвенечном наряде была прелестна, и сцена Катерины, сидящей сразу после свадьбы на окне и рассказывающей так хорошо, так светло о цветах, о птицах (и какая хорошая, какая светлая была сама Алла Константиновна в этой сцене), сразу же прошла очень легко, очень убедительно и внесла много ценных штрихов в образ Катерины. Как это потом перекликалось со сценой «Почему люди не летают», о которой я уже говорил.

Кадры получились очень хорошие, чему немало способствовало то обстоятельство, что снимались они синхронно с музыкой Щербачева, очень лирическим струнным трио, специально написанным для этой сцены. Это было, пожалуй, последний раз, что мне удалось вести съемку одновременно с записью музыки. Сложновато, конечно, в производственном отношении, зато как хорошо.

С декорацией столовой Кабанихи все сложилось значительно драматичнее. Это была первая синхронная съемка в новом пятом ателье, переоборудованном из огромного рынка. Суворов построил большую декорацию, излюбленный им в то время «развернутый павильон» со множеством точек и возможностей для проездов, панорам и т. д. В этом павильоне мы собрали такой актерский ансамбль как Массалитинова, Тарасова, Зарубина и Чувелев. Кроме них фигурировали еще две «приживалки», отысканные где-то Дарьяном. За всю картину они не произнесли ни одного слова, но, как выразился Адриан Иванович Пиотровский, один их вид стоил мастерски исполненного монолога.

Мы начали съемку преисполненные самых лучших надежд. Актерский ансамбль сложился как-то сразу. Правда, у нас были кое-какие опасения в отношении Ивана Павловича Чувелева, в прошлом знаменитого актера немого кинематографа, героя картины «Конец Санкт-Петербурга». В звуковом кинематографе он работал мало, но на первых же кадрах Иван Павлович без особых усилий подтвердил свой высокий актерский класс и не только не выпал из ансамбля, но даже как-то подкрепил его своеобразием своего исполнения.

В общем, съемки в этой декорации сразу же пошли так, как казалось бы, нужно. Возникли интересные портретные характеристики, которые затем прошли через

всю картину, актеры как-то сразу почувствовали друг друга. Казалось бы, снимать да радоваться. Но... Где-то сказано: «человек да не возрадуется преждевременно». К первым годам звукового кинематографа эта, столь драматически сформулированная, мысль имела прямое отношение.

Когда мы начали эту декорацию, то у Петрова, Суворова и у меня возникли сомнения в отношении акустики пятого ателье. Техническое руководство студии в самых пышных выражениях заверило нас в нашем невежестве. Мы по этой части и вправду смыслили мало. Наш звукооператор М. Н. Мухачев, с мнением которого мы очень считались, держался как-то неопределенно, но не возражал. Вероятно, болезнь слуха уже делала свое дело, хотя он, бедняга, о ней тогда, возможно, еще не подозревал. Короче говоря, в один прекрасный день после просмотра кусков, изобразительная часть которых привела нас в очень хорошее настроение, мы были потрясены сообщением, что звук, записанный в пятом ателье, никуда не годится, что оно (ателье) нуждается в реконструкции, что до этого в нем синхронные съемки делать нельзя, а все снятое нами надо переснять в другом ателье. Удар был для нас очень сильный, и не только материальный (все эти пересъемки ложились на смету картины), но главным образом и творческий. Все ведь складывалось очень хорошо. Еще несколько дней, и мы вообще закончили бы эту декорацию.

Все же следует признаться, что съемки эти дали нам очень многое. Мы нашли немало ценного, фактически осуществили интереснейший поиск, но все это было слабым утешением. Ведь поиск мог быть не только поиском, но и хорошим результатом. Пересъемка, да еще такого большого объекта, никогда особой радости не доставляет.

Вдохновленные всем этим, мы отбыли в экспедицию. Молодой, начинающий администратор, возглавлявший нашу группу в экспедиции, решил потрясти руководство студии точностью своих денежных расчетов. Поэтому мы никогда не могли свести концы с концами, главным образом производственные (массовка, транспорт и проч.), ну и свои личные, конечно, тоже. В экспедиции ведь люди тоже хотят есть, а после хорошего

съемочного дня в особенности. В остальном экспедиция была как экспедиция. Мы сняли то, что могли снять при той организации, которая у нас была и с двумя актрисами, Тарасовой и Зарубиной. Все прочее мы должны были доснимать в Ленинграде на натуре либо в павильоне под натуру.

Как легко говорится: доснять в павильоне, перевести в павильон, но как нелегко это делать! Почти всегда во вред картине, если только это не связано с заранее задуманной стилизацией.

В остальном экспедицию следовало признать скорее удачной. В Ульяновске мы сняли ту часть сцены «гуляния купцов», которая должна была происходить на берегу настоящей Волги. К сожалению, мы полностью ее снять не могли, так как, как я уже говорил, из актеров с нами были только И. П. Зарубина и А. К. Тарасова. Поэтому основную часть приходилось снимать в Ленинграде, на фоне выстроенной Суворовым натурной декорации.

В Торжке, прелестном маленьком городке, мы сняли гостиный двор — наверное, в Калинове Островского был такой же — и подъезд Бориса (опять Комм в цилиндре и крылатке, и опять я один возился с аппаратом). Кроме того, мы сняли много вспомогательных кадров — пейзажей волжских и городских — и т. п. В монтаже они нам очень пригодились.

Сразу же по возвращении в Ленинград мы приступили к основным съемкам сцены «Гуляние купцов».

Мы придавали этой сцене очень большое значение, рассматривая ее как один из наиболее важных групповых портретов в показе звериного лика обитателей «темного царства». Как и многое другое в этой картине, мы решали эту сцену приемами, которые для нас тогда являлись до известной степени новаторскими — во всяком случае, в других картинах таких приемов мы в то время не встречали. В данном случае сцена решалась за счет использования средств монтажа крупных и средних планов гуляющих купцов и их семейств, снятых движущейся камерой (насколько в тех условиях камера вообще могла двигаться).

В предварительной разработке этой сцены нам немало помогла музыка В. В. Щербачева, которую он успел написать еще до нашего отъезда в экспедицию.

Мы остановились в Москве, в гостинице «Националь», и там, в номере у Юрия Александровича Шапорина, в котором стояло пианино, мы встретились с Владимиром Владимировичем. Юрий Александрович — бритоголовый, в новом кожаном пальто и фетровой шляпе — приветствовал нас очень галантно и оставил полными хозяевами номера.

Вместе с Владимиром Владимировичем приехал также главный дирижер «Ленфильма» Николай Семенович Рабинович, с которым мы работали на «Беглеце». Потом подошел еще один, в то время молодой дирижер Александр Шамилевич Мелик-Пашаев. Кажется, и он, и Николай Семенович были учениками Щербачева по консерватории. Во всяком случае, относились они к нему с большим пиететом.

Владимир Владимирович познакомил нас с тремя написанными им фрагментами музыки к «Грозе»: к сцене «В конторе Дикого», где впервые в картине в качестве некоего лейтмотива появляется тема «Судьба играет человеком»; к сцене «Покаяние Катерины» — великолепная музыка для симфонического оркестра и хора — Щербачев играл нам ее на пианино, а Рабинович и Мелик-Пашаев подпевали «Покайся, покайся», остальное мы довоображали; и, наконец, музыку к сцене «Гуляние купцов», которая произвела на нас большое впечатление. Слушая ее, мы так и видели страшноватый «парад-алле» всяческих монстров — надутых, самодовольных, чванных, люто ненавидящих друг друга. И когда мы начали непосредственно готовиться к съемке, эта музыка, к тому времени оркестрованная и записанная, не переставала звучать у нас в сознании.

В каком-то саду, не то на Выборгской стороне, не то на Охте, Суворов выстроил некоторое подобие монастырской стены, задняя часть которой перспективно совмещалась с колокольней и куполом церкви, высившимися за нашей декорацией. Вот вдоль этой стены и прохаживались наши купцы с семействами. «Монстры и монстрихи»,— сказал участвовавший во всех этих съемках Жаров. До чего ж они торжественно шествовали вдоль этой стены, такие напыщенные и такие противные. Где только Дарьян выкопал таких!

Как я уже говорил, это был групповой портрет, построенный на внутрикадровом монтаже. По сегодняшним

представлениям и средствам все это было сделано довольно примитивно. Если бы мне пришлось снимать такую сцену сегодня (хороший операторский транспорт, аппарат с безукоризненным панорамированием, а еще лучше — ручная автоматическая камера — тогда об этом даже не мечтали), так вот, если бы мне пришлось снимать такую сцену сегодня, я, наверное, снял бы ее во много раз интереснее и сложнее, но тогда... Что ж, по одежке протягивай ножки.

Короче говоря, снимать мне пришлось с той же тележки, что и «Беглеца». Она и тогда рассматривалась как худший вид наказания, а по прошествии времени, конечно, лучше не стала. Петров окрестил ее «дромадером», а как называл ее Москвин, я предпочитаю не упоминать. И все-таки, несмотря на страшные вопли обслуживающего тележку персонала, проклятия Петрова (кстати сказать, вполне справедливые) и кое-какие мои далеко не лестные высказывания, нам удалось из нее кое-что выжать. Помучились мы, конечно, здорово, но ведь и было ради чего мучиться. Мы пытались увязать ритм музыки (мне приходилось держать его в памяти, трансляции на съемках тогда еще не практиковались) с движением съемочного аппарата и массовки. Беда была еще и в том, что проводили мы такого рода съемки впервые и до многого приходилось доходить тут же, на месте. Условия съемки и вообще-то были «те самые», и даже «дромадер» оказался далеко не худшим явлением. Однако одной из отличительных черт нашего коллектива было творческое бесстрашие. Мы всегда смело вели атаку на самые трудные, часто, казалось бы, безнадежные участки, чего бы нам это ни стоило, и, как правило, в конце концов всегда получалось что-то интересное и неожиданное. Так было и здесь. Мы, правда, провозились довольно долго и пленки истратили больше положенного, но добились одной из лучших сцен в картине.

Через пару дней разгневанная перерасходами дирекция пожелала смотреть материал. Мы кое-что подмонтировали, подложили музыку и вышли во всеоружии.

Вслед за этим мы сразу же сняли небольшую декорацию «Конторка Дикого». Суворов где-то раздобыл старинную народную гравюру «Фортуна и нищий». Фортуна сыпала свои дары в суму стоящего на коленях

нищего. Его исступленное лицо запомнилось мне до сих пор. Внизу был текст: «Судьба играет человеком, она изменчива всегда» и т. д. Шарманщик пел этот текст за сценой, потом вступал оркестр. В этой сцене впервые встретились Михаил Михайлович Тарханов и два Михаила Ивановича — Жаров и Царев. Тут уж было продемонстрировано такое мастерство, что даже слов нет...

После этой декорации выдался небольшой перерыв, и мы очень внимательно просмотрели весь наш материал сами, а потом показали руководству студии, прежде всего Адриану Ивановичу Пиотровскому и группе его сотрудников, среди которых помню Раису Давыдовну Мессер, вероятно потому, что мы с ней уже тогда любили разговаривать об искусстве вообще и кинематографе в частности, и точки зрения наши часто совпадали.

Уже на первом просмотре мы поняли, что картина, по выражению Суворова, у нас «вроде как в кармане». Действительно, материал был во всех отношениях хорош, в том числе и в изобразительном.

«Вы сразу встали на правильный путь,— сказал нам Адриан Иванович,— даже сердце радуется, какой это хороший кинематограф, и притом настоящий Островский, без всяких выкрутасов и отсебятин. Даже если вы их где-нибудь и допустили, то незаметно и к месту». Потом лукаво улыбнулся в мою сторону. «Помните наш разговор в трамвае? Я тогда не думал, что вы сумеете сделать такой решительный поворот. Очень рад за вас. Пусть и дальше все будет так же хорошо. Но теперь снимать, снимать и снимать. Искать уже некогда, хотя кажется мне, что до чего-то очень важного вы все еще не доискались. Времени-то ведь больше нет. Сейчас сентябрь, сдача картины в декабре, а сколько еще надо сделать».

Пожалуй, основное, что я могу сказать о работе над «Грозой», сказано. Адриан Иванович был, конечно, прав. Те возможности поиска, которые мы до сих пор нет-нет да находили, кончились. Теперь уже каждый час был на счету. И всякие неполадки сказывались всегда очень мучительно, и выбираться из них было нелегко. Были они и по моей части. С моим ассистентом Борисом Коммом я хорошо сработался еще на «Беглеце», и наша дальнейшая работа на «Грозе» никаких сомнений у меня не вызывала. Однако вскоре выяснилось, что при таких темпах, какие развернулись на этой картине: постоянные съемки в две смены, возросшие сложности самих съемок и т. д., работать вдвоем почти невозможно. Борису надо было отправляться в кинолабораторию или еще куда-нибудь, и я оставался в павильоне один. Я стал подумывать об увеличении операторской группы, однако события меня опередили.

В один, далеко не прекрасный, день вдруг выяснилось, что Комма взяли на два месяца на военный сбор, а вместо него явился молодой человек, которого я почти не знал. При ближайшем знакомстве оказалось, что он очень хочет быть старательным, но не очень хорошо знает свое дело и питает несколько излишнюю склонность к поклонению Бахусу. Короче говоря, за две недели он умудрился натворить столько, что мы просто не знали, что предпринять. Тут, как говорится, не было бы счастья, да несчастье помогло. Неожиданно освободился Владимир Тимофеевич Яковлев, тот самый, который работал со мной на «Фрице Бауэре» и на «Плотине».

Со свойственной ему отзывчивостью он немедленно вернулся в «отчий дом» — наш коллектив и оказал мне немалую помощь. Понимали мы друг друга с первого слова, так что и посоветоваться друг с другом могли, и, когда на нас особенно наседали, отвести душу. К тому же через некоторое время вернулся Комм. Когда мне надо было ехать в Москву, Володя чаще всего оставался в Ленинграде и готовил следующий павильон. Иногда оставался Комм, а мы с Яковлевым ехали в Москву.

Вся дальнейшая работа по «Грозе» носила характер столь стремительный, что описать ее почти невозможно. В основном мы снимали и переснимали. Ночью попадали домой, спали несколько часов, а утром опять снимали. Нам старались по возможности облегчить наше бытие, отвозили домой (городской транспорт уже не работал) или обедать в Дом кино, иногда привозили обеды на студию. В основном же была спешка, спешка и спешка. Это не очень правильно, конечно. Если бы мы имели пару лишних часов сна и немного времени на то, чтобы заранее продумать свои замыслы, а не придумывать тут же на месте, многое можно было бы сделать лучше, да и времени ушло бы, вероятно, не больше.

Мы снимали и в большинстве случаев неплохо. Особенно мне запал в сердце проход Катерины по церкви во время венчания, им как раз начинается картина. Много хлопот нам доставила паперть (сцена покаяния Катерины, я уже писал о ней), и мы с Яковлевым порядочно помучились там, подгоняя ее под натуру.

Съемки и пересъемки настолько вошли в наше бытие, что даже не представлялось, что они могут кончиться. Победный конец все-таки настал. Мы были в тогдашнем шестом ателье и ждали И. П. Чувелева, который должен был приехать из Москвы. Петров обязательно хотел доснять и переснять кое-какие его крупные планы, однако выяснилось, что Чувелев заболел и приехать не может. Тогда Владимир Михайлович решил обойтись без этих планов, и, таким образом, съемки по картине «Гроза» были закончены.

Я отправился в наш кабинет, в главное здание. И вот где-то на середине заснеженного ленфильмовского двора я вдруг почувствовал себя как-то странно. Что-то ушло из моей жизни. Какие-то люди, жизнью которых я жил, которую до какой-то степени определял, которые и в моей жизни занимали немалое место. Катерина, Варвара, Кудряш, все остальные. Еще десять минут тому назад я думал о них, хотел что-то сделать, а сейчас — все.

Все замыслы, осуществленные и неосуществленные, все надежды и устремления, все это уйдет в далекий архив памяти. Катерина станет Аллой Константиновной Тарасовой, Кабаниха — Варварой Осиповной Массалитиновой и т. д. Это бывает иногда очень грустно, особенно на картинах, действующие лица которых и, конечно, в большинстве случаев их исполнители стали очень близки и дороги, с которыми успел как-то сродниться, и вдруг теперь ничего этого уже нет.

Но вместе с этим ушла и какая-то физическая тяжесть. Наконец-то можно будет как следует выспаться, привести в порядок свои мысли, подвести итоги, встретиться с друзьями, что-то прочесть, посмотреть, словом, вернуться к той жизни, из которой был вырван почти на год, и это радовало.

Предстояло еще немало всякой возни. Картина снималась на большом количестве различной пленки, в том числе и на первых поливах советской пленки. Все это

надо было как-то подгонять для печати, и мое участие было необходимо. Да и кроме этого хватало всякого дела с монтажом и т. д.

Наконец и это все было позади. Состоялся первый просмотр в Доме кино с очень ограниченным количеством зрителей, а потом несколько больших просмотров в кинотеатре «Родина» (тогда он назывался «Рот-фронт»). Потом картина очень скоро вышла на экран.

Успех действительно превзошел все ожидания и у нас и за границей. Все мы были превознесены и устно, и в прессе.

В газете «Кино» я нашел рецензию на «Грозу» Бела Балаша, книгой которого «Видимый человек» мы с Москвиным так увлекались лет десять назад. Я даже перечитал эту книгу, и она показалась мне немного смешной и наивной. Но кое-что она нам дала, и мне было приятно увидеть свою фамилию в рецензии, подписанной этим автором. Сказано там, правда, было на мой счет не так уж много: «К сожалению, недостаток места не позволяет подробно остановиться на мастерской работе оператора Горданова». Я довольно часто встречал такие высказывания в рецензиях. Иногда еще добавлялось: «достойной специального исследования».

К сожалению, я еще ни разу не встречал такого разбора картины, в котором нашлось бы место, чтобы подробно остановиться на «мастерской работе оператора имя рек», даже если она «достойна специального исследования».

«Гроза» не сходит с экрана уже около сорока лет. Это говорит о многом. Я и сейчас иногда просматриваю ее и даже испытываю некоторое чувство волнения. Но судить о качестве изобразительного решения в этой картине мне сейчас трудно, ибо не удалось найти ни одного экземпляра, отпечатанного с подлинного негатива. В те годы качество контратипирования стояло на довольно низком уровне. В тех экземплярах «Грозы», которые попадали в круг моего зрения, соотношение светов и теней местами искажено, и притом довольно значительно. Все же эти копии дают возможность кое-что восстановить в памяти. Вероятно, многое позже я снял бы иначе и лучше. Кое-что, возможно, и не сумел бы снять так, как снимал тогда.

С годами приходит опыт, повышается мастерство. Но с годами, к сожалению, снижается и чуткость восприятия, лирические чувства, нежность.

И хотя я прекрасно понимаю, что многое мы сделали не так или должны были сделать лучше, я все-таки иногда ловлю себя на том, что где-то в глубине души горжусь этой работой.

Однажды, во время одного из наших очередных ночных разговоров, Москвин заметил, что «Гроза» была первой серьезной заявкой нашей романтической фотографии в звуковом кинематографе. Возможно, что он был прав.

Сразу же после окончания «Грозы» мне пришлось взять под свою опеку операторский факультет Ленинградского института киноинженеров (в качестве декана и заведующего кафедрой киносъемки). Это был последний курс операторского отделения Ленинградского фотокинотехникума, влившийся в систему ЛИКИ после реорганизации.

Курс был очень трудный. Очевидно, за время всяческих перемен, происходивших в учебном заведении, им мало занимались и он был в загоне. Из разговоров со студентами я понял, что по существу они были предоставлены самим себе, в особенности по предметам кинематографическим и творческим. Отсюда и большие пробелы в их представлениях по этой части. Эти пробелы необходимо было, по возможности, заполнить.

Положение мое было не из легких. Перспектив не было никаких: как только этот курс защитит свои дипломные работы, факультет будет ликвидирован. Времени было в обрез — один учебный год и год на дипломирование, а сделать предстояло очень многое.

Я пригласил режиссера В. М. Петрова, художника Н. Г. Суворова и сценариста М. Ю. Блеймана, с которыми мы вместе много работали и прекрасно друг друга понимали. Общими усилиями, после очень настойчивой и упорной работы, в которой наши подопечные всячески шли нам навстречу, нам удалось внедрить в их сознание сумму наиболее важных представлений о кинематографическом искусстве, в особенности об изобразительном решении картин и операторской работе в частности.

Несмотря на многочисленные трудности, к своим дипломным работам ребята подошли достаточно подготовленными.

Я не помню тем всех дипломных работ нашего факультета. Студенты отнеслись к ним очень добросовестно, и каждый, по мере своих сил, старался сделать как можно лучше. Мы же постарались обеспечить их хорошими руководителями, среди которых был и Москвин.

Была создана Государственная квалификационная комиссия по операторскому факультету, и я был назначен ее председателем.

В марте 1935 года состоялся выпуск, и на этом операторский факультет ЛИКИ свое существование закончил.

Когда мы с Москвиным вышли после последней защиты на улицу Правды и тяжелые, столь хорошо знакомые нам двери ЛИКИ закрылись за нами в последний раз, Андрей вдруг сказал: «Ты был первым студентом этого факультета, теперь ты оказался его последним деканом. Немножко грустно все это. Приди мы сюда на пару лет раньше — какое прекрасное учебное заведение можно было бы создать. . .»

Обязательства, взятые мною перед нашим учебным заведением, были выполнены, и я мог бы, пожалуй, вздохнуть с облегчением и все-таки подумать об отдыхе, но за это время я был избран председателем бюро операторской секции и в дальнейшем переизбирался около двадцати пяти лет. Получилось так, что, хотел я этого или нет, почти все операторские дела студии проходили через меня, ибо возникший ненадолго операторский отдел бесславно канул в Лету.

Все это трепало нервы и достаточно утомляло, а между тем пора уже было подумать о дальнейшей работе на студии. Раньше об этом никогда и задумываться не приходилось, но сейчас ощущение целостного, монолитного коллектива было утрачено. Петров как-то обособился от своих товарищей, никакими планами не делился, и встречались мы, не в пример прошлым годам, редко. Вероятно, это было заметно и со стороны, так как все чаще стали возникать предложения о совместной работе. С «братьями», Васильевыми, мы продолжали дружить и интересоваться делами друг друга.

После огромного успеха «Чапаева» они стали очень знаменитыми, хотя внешне эту знаменитость никак не проявляли, а всегда оставались теми же простыми, хорошими «братьями», которых мы так любили. Сейчас они работали над сценарием картины «Волочаевские дни», и делали на него большую ставку. При всех своих внешних совершенствах он был все же слабее чапаевского, пронизанного той творческой одержимостью, той яростной целеустремленностью, которая одна только и может сконцентрировать в едином фокусе те основные компоненты картины, которые, по существу, определяют ее конечный успех.

Необычайная увлеченность авторов (режиссеры — они же сценаристы) темой гражданской войны, участниками которой они были, а отсюда и сценарий, как бы вылившийся из сердца, преисполненный какой-то непреклонной яростью, исполнитель главной роли — Б. А. Бабочкин, как будто специально для нее рожденный, еще многое другое, найденное и объединенное в единое целое, дало возможность создать произведение исключительное, вошедшее в историю не только советской, но и мировой кинематографии. Такие взлеты редки даже у очень больших художников. Иногда они бывают единственными в жизни.

Сценарий «Волочаевских дней» этими качествами не обладал. Это был просто хороший, возможно даже очень хороший, сценарий, но картина из него как-то не проглядывала. Тем не менее, когда Сергей Дмитриевич предложил мне снять с ними эту картину, я подумал, что если в нашем коллективе ситуация пока не ясна, то почему бы не попробовать с «братьями», наверно, можно будет сделать что-нибудь интересное. Мы поговорили с Сергеем Дмитриевичем, и он отправился разговаривать с начальством. На следующий день он разыскал меня и спросил: «Ты что, ничего не знаешь?» «А что я должен знать?» — удивился я. «Вы же будете снимать «Петра Первого» по Алексею Толстому, разве Петров вас не собирал и не говорил?» «Если бы говорил, то не было бы и нашего с тобой вчерашнего разговора»,— проговорил я. Сергей Дмитриевич задумался, потом как-то невесело сказал: «Создавать коллективы много труднее, чем терять их. Во всяком случае, наши двери для тебя всегда широко открыты».

Для съемок «Волочаевских дней» из Москвы был приглашен очень хороший оператор Н. Наумов-Страж, тот самый, который в свое время снимал «Мы из Кронштадта». Однако с «братьями» у него с самого начала что-то не заладилось, и в дальнейшем картину снимал тот же А. И. Сигаев. Думаю, что с него им и следовало начинать.

С «братьями» мы все-таки на работе еще раз встретились. Это было после войны, в 1946 году, незадолго до болезни Георгия Николаевича, когда вопрос о «Битве за Ленинград», которую мы собирались снимать, отпал и возникла идея снимать «Пиковую даму» — фильм-оперу с музыкой П. И. Чайковского. Это никак не должна была быть экранизация известной оперы. Было задумано кинопроизведение совершенно нового вида, в котором соблюдался бы абсолютный пиетет к П. И. Чайковскому и, по возможности, к А. С. Пушкину. Было найдено много интересных решений. Суворов сделал ряд великолепных цветных эскизов декораций (картина предполагалась в цвете). Я придумал несколько сложных и, думаю, очень выразительных проходов и проездов по Петербургу, преимущественно, ночному. В одном из вариантов сценария должен был фигурировать сам П. И. Чайковский. Ночь, метель, занесенная снегом Нева. Одинокая фигура пробирается по набережной. Чайковский... Много чего было задумано, но, к сожалению, не удалось осуществить.

Совершенно неожиданно заболел Георгий Николаевич и уже больше не поправился. Мы потеряли не только режиссера, но и настоящего друга, а вскоре, при очередном пересмотре производственных планов, была закрыта и сама картина.

О «Пиковой даме» мы когда-то задумывались и с В. М. Петровым, но уже по повести А. С. Пушкина. Владимира Михайловича тогда остановило незначительное для звуковой картины количество разговорного текста в повести и ряд неизбежных переделок, связанных с работой над сценарием. На Пушкина у нас рука не подымалась.

После разговора с Сергеем Дмитриевичем я встретился с Суворовым и Дарьяном. Они тоже ничего не знали о «Петре Первом» и были очень удивлены такой засекреченностью. Подумав, мы решили: мы с Влади-

миром Михайловичем много работали вместе и сделали немало хорошего. Если он сейчас ищет себе другой коллектив, что же — его дело. Мы без работы не останемся. Но сами мы его в такое трудное время, как работа над «Петром Первым», картиной, которая должна была быть необычайно сложной, не бросим. Хотя бы во имя нашего прошлого содружества.

Я не знаю, искал себе Владимир Михайлович другой коллектив или нет, но позвать ему пришлось нас, к сожалению позже, чем следовало. Было упущено время. Ну, а выражаясь петровским «штилем» — промедление смерти подобно.

Глава 9
«ПЕТР ПЕРВЫЙ»
(первая серия)

«Петр Первый», высшее достижение нашего коллектива, оказался также и его катастрофой, ибо на этой картине основной состав его распался и на работе никогда больше не встретился.

Противоречия, наметившиеся еще на «Грозе», усилились настолько, что, несмотря на все наши старания сохранить прежние взаимоотношения, мы в один, не столь уж прекрасный, день вдруг убедились, что из настоящего творческого коллектива, может быть одного из лучших в стране, мы превратились в группу просто сослуживцев, пока еще связанных общими профессиональными взглядами и привычками.

Впоследствии мы все рассматривали наше расхождение как печальную ошибку, о которой не переставали сожалеть, но исправить ее нам так и не удалось, хотя попытки к этому предпринимались неоднократно. В какой-то степени это совпало также с началом периода недооценки роли постоянных съемочных коллективов. Как-то вдруг забыли, что большинство произведений золотого фонда советской кинематографии было создано главным образом ими.

Эту картину мы снимали совместно с Владимиром Тимофеевичем Яковлевым.

«Петр Первый» не был экранизацией известного романа А. Н. Толстого. Когда писатель вместе с Владимиром Михайловичем Петровым приступили к работе

над сценарием будущей картины, сразу решено было отказаться от каких-либо переделок романа. Было создано совершенно новое произведение для кинематографа — сценарий «Петр Первый». Это дало возможность значительно расширить его диапазон (роман ведь так и не был закончен, а в описываемый период была опубликована только его первая книга), ввести в него много нового материала и избежать заметных утрат, шероховатостей и «белых швов», почти всегда неизбежных при переделке произведения литературного в зрелищное, в данном случае кинематографическое.

Насколько я припоминаю, основных вариантов сценария было три.

Первый из них начинался с событий, развернувшихся в Троице-Сергиевской лавре. Он был очень интересен и по сюжетной линии и по материалу, но по своему объему укладывался с большим трудом в три серии, а в процессе съемок, наверно, разросся бы до четырех. По тому времени это был объем неслыханный, и мы вынуждены были скрепя сердце от него отказаться.

Второй вариант начинался с «нарвской конфузии». Он тоже разросся до трех серий, притом был менее интересен, чем первый, и от него отказались без особого сожаления.

Наконец появился третий вариант, который начинался с бегства Петра I из-под Нарвы. Он был гораздо конкретнее и острее предыдущих и свободно укладывался в две серии. Он всем нам очень понравился, и на нем остановились почти сразу, без особых колебаний.

Мы понимали, что задача, поставленная перед нами, поистине грандиозна и потребует предельного напряжения сил не только нашего коллектива, но и всей студии в целом. Нам предстояло показать на экране, используя все возможности, доступные в то время кинематографу, один из наиболее важных, драматичных и вместе с тем величественных периодов истории нашей страны. И на этом фоне создать образ крупнейшего русского государственного деятеля того времени — Петра Первого, фигуры поистине титанической, человека, который понимал, как много он обязан сделать для отечества и как мало ему на это отпущено времени, не останавливавшегося во имя этого ни перед чем, не щадившего ни себя, ни самых близких ему людей.

Мы понимали, что такая картина потребует от нас очень многого. Прежде всего — огромного и притом очень длительного творческого напряжения, проникнутого подлинным высоким патриотизмом, без этого за такую картину вообще нельзя было браться; размаха работ, которого раньше ни мы, ни «Ленфильм» в целом себе вообще не представляли; великолепнейшего актерского ансамбля; яркого и вместе с тем простого изобразительного решения — всех качеств, которыми отличался наш коллектив, но усиленных во много раз. И, конечно, безукоризненной организации, которой наш коллектив никогда особенно похвастаться не мог. Здесь же она неизбежно становилась одним из краеугольных камней.

Организационная работа на картине — это прежде всего ее директор. Директоров, которые могли бы справиться с такой сложной и ответственной картиной, как наша, на «Ленфильме» было мало, и все они были либо заняты, либо старались «не лезть в мясорубку», как выразился один многоопытный товарищ.

Борис Никифорович Сократилин, старый чекист, хотя отнюдь не старый человек, появился на нашем горизонте совершенно неожиданно. Мы знали, что ни он, ни пришедшие с ним администраторы до сих пор в кинематографе не работали, и это, естественно, внушало нам совершенно определенное недоверие. Однако довольно скоро мы были очень приятно разочарованы. Борис Никифорович сумел очень спокойно, почти незаметно взять всю организационную работу в крепкие руки, расставить все по местам, причем с таким тактом, что очень скоро стал для нас своим человеком. Мы шли к нему со всеми делами — и служебными, и личными — с полной уверенностью, что он сделает все возможное, чтобы помочь. Работа наша на этой картине была нелегкой, но никогда до этого мы не были окружены такой заботой, как здесь. Вдруг, совершенно неожиданно и непривычно для нас, оказалось, что изготовление нескольких тысяч комплектов обмундирования, русского, шведского и других исторических костюмов, постройка сложнейших декораций (в «Петре Первом» готовой натуры не было, приходилось все строить), организация съемок таких масштабов, о которых мы раньше и мечтать не смели, сложнейшее актерское расписание, внушавшее ужас

еще до того, как за него брались, и многое, многое другое, все это — совершенно реальные вещи и что к тому же их можно делать без всякого аврала, шума и криков. Всем этим и многим другим мы были обязаны Борису Никифоровичу, его умению руководить, его самообладанию и не в последнюю очередь — его очень человечному отношению к людям. Правда, он делал это, опираясь на наш коллектив, хорошо сработавшийся и высококвалифицированный, но и тогда заслуги его в плане работы над картиной «Петр Первый» очень велики и вряд ли достаточно оценены. Из всех директоров картин лучше всего работалось мне с ним.

Петров был очень занят сценарием. Он часто ездил к А. Н. Толстому в Детское Село. Дома ночи напролет просиживал за своим бюро и на студии бывал урывками. Умудренные опытом «Грозы», мы с Суворовым не ждали окончания работы над сценарием, а пытались заблаговременно прощупать хотя бы подступы к исходным позициям картины вообще и к ее изобразительному решению в частности.

По нашей давней, лежавшей в основе всего нашего творческого содружества традиции мы попытались «увидеть». Сценария в его окончательном виде еще не было, но был роман, и какие бы впоследствии ни оказались между ними расхождения, он все же мог дать не один толчок для рассуждений и умозаключений.

Большинство произведений А. Н. Толстого всегда поражало меня своей зримой ощутимостью. А «Петр Первый»— роман на редкость «видимый», к тому же пронизанный какой-то своей, особой, очень жизненной романтикой. Еще при первом чтении, когда я даже не подозревал, что мне придется его снимать, я вдруг почувствовал, что реагирую не столько на читаемое, сколько на зримые образы, зрительные ассоциации, немедленно возникавшие у меня в процессе чтения. «Прямо кадры из фильма, — подумал я, — как будто читаю не роман, а сценарий, по которому придется снимать».

«Очень романтический роман»,— сказал я однажды А. И. Пиотровскому, когда мы по обыкновению на ходу обменивались мыслями о предстоящей работе. «Романтический роман? — засмеялся Адриан Иванович.— Что же, романтики там хватает, и притом очень высокой. Кстати, ваша манера съемки, по-моему, как будто спе-

циально придумана для него. Как вы ее называли? Романтическая фотография? Вопреки опасениям многих, она за период «Грозы» стала вполне реалистической, не потеряв при этом своих положительных качеств. Только смотрите, не перегните палку. Материал петровской эпохи таит свои опасности».

Он был, конечно, прав, Адриан Иванович, и, как всегда, смотрел очень глубоко, в самую суть дела. Я, пожалуй, никогда больше не встречал такого художественного руководителя, как он,— эрудированного (иногда казалось, что его эрудиции вообще нет границ), с огромным вкусом и всегда доброжелательного, готового прийти на помощь и притом никогда не навязчивого. Он внимательно следил за нашим коллективом, очень хорошо знал каждого из нас, и опасности, ожидавшие нас на этой картине, были ему довольно ясны.

Прежде всего мы не знали этой эпохи, ибо никогда ею не занимались. Теперь, после «Грозы», нам предстояло сделать прыжок на сто пятьдесят лет назад и погрузиться в обстановку, о которой мы до сих пор имели самое смутное представление. Но времени на это у нас было мало, и ни о каком серьезном, я уж не говорю детальном изучении не могло быть и речи. Мы знали, что как только сценарий будет окончен, времени для длительных раздумий у нас не будет.

Мы постарались по возможности полнее ознакомиться с материалом, который практически мог бы быть нам полезен, и приняли его к сведению. Потом поговорили с Суворовым, пришли к выводу, что при всем нашем пиетете к истории мы будем учитывать все эти материалы, но так, чтобы оставаться в творческом отношении совершенно свободными. Не связывать себя никакой стилистикой — например, почерпнутой из исторической живописи того времени и т. п. не вытекающей из нашего отношения к снимаемому. Роман, а затем и сценарий, давали нам для этого все возможности. Когда мы с Николаем Георгиевичем подводили некоторый итог нашим первым раздумьям на эту тему, он сказал: «Учтем некоторые наиболее типичные для того времени черты, кое-какие наиболее характерные детали, ну а остальное — в зависимости от содержания. Главное ведь придется додумывать самим, так, как всегда это делали». Нас это абсолютно устраивало. Мы ведь

никогда не пользовались ни живописью, ни графикой, ни архитектурой как образцами для подражания, если только это не оговаривалось заранее в сценарии, а предпочитали иметь руки свободными. Мы поговорили на этот счет с Петровым. Он был с нами совершенно согласен.

На наше счастье, прибыло некоторое количество нового оборудования, и это доставило нам с Яковлевым немалую радость. Новые съемочные аппараты для синхронных съемок, краны-тележки, которые наконец заменили страшные сооружения, которыми мы вынуждены были пользоваться для съемок с хода еще на «Грозе», и еще какая-то аппаратура. Но осветительный парк так и не был обновлен. Оставались все те же древние дуговые приборы, которые начинали страшно визжать и трещать в самые патетические мгновения. И сколько нервов это стоило и режиссеру, и актеру, и оператору, и далеко не в последнюю очередь бедному осветителю, который, сидя за этим вопящим прибором, ничего не мог поделать и стоически переносил не заслуженные им упреки.

В каждом коллективе, особенно если это постоянный творческий коллектив, вырабатывается свой подход к работе, со своими, характерными именно для этого коллектива, особенностями, в значительной степени определяющими его рабочий почерк.

Такие особенности были, конечно, и у нас, и о некоторых из них я уже писал. К ним следует отнести нашу нелюбовь (а что касается Петрова, то просто ненависть) к пышным «творческим» разговорам, уснащенным к тому же всякими «умными» словами, главным образом иностранного происхождения. Мы с Суворовым и Дарьяном полностью разделяли эту точку зрения. Правда, иногда мы выдумывали свои определения, не всегда понятные посторонним, но это были определения внутреннего обихода, облегчавшие нам наши объяснения друг с другом, вроде «Фандуткина дома», и «на экспорт»» не рассчитанные. В этом плане Петров очень любил ссылаться на анекдот, который я помнил еще по журналу «Новый Сатирикон» за 1916 год, где он сопровождался рисунком художника Бориса Антоновского (того самого, который впоследствии работал на «Ленфильме»

и сделал такую остроумную карикатуру к нашей «Грозе»). Анекдот этот я довольно быстро забыл, но Владимир Михайлович мне его напомнил, и он прочно вошел в наше бытие. Содержание его было примерно следующее. Некий знаменитый актер готовился к новой роли. Он пригласил гримера и обратился к нему с речью: «Никодим Петрович! Я играю человека еще молодого, но уже опустошенного жизнью...» — ну, и так далее, около часа. Гример почтительно слушал, а потом сказал: «Понимаем-с. Обнаковенный шанкретовый паричок с лысинкой-с!» Этот анекдот крепко привился в нашей группе, и когда надо было до чего-нибудь докопаться и мы чувствовали, что утопаем в собственном, а часто и не только собственном, пышном словоизвержении (бывало ведь и так), то кто-нибудь провозглашал: «А где шанкретовый паричок с лысинкой?» Со временем стали говорить проще: «А в чем шанкрет?» Адриан Иванович Пиотровский вначале возмущался нашим, как он говорил, жаргоном, но однажды, придя к нам на совещание, в горячке вдруг спросил: «А шанкрет-то нашли?»— после чего все, включая его самого, разразились хохотом.

Однажды он и Владимир Михайлович, человек остроумный и умеющий подчас, при всей его доброте, подшутить довольно зло, довели этим самым шанкретом автора сценария нашей первой картины «Адрес Ленина», бедного Бориса Львовича Бродянского, большого любителя сложных и цветистых деклараций, буквально до слез, заставляя его докапываться до смысла его же собственных высказываний.

На «Петре Первом», где тем для всяческих поисков и дискуссий было в изобилии и запутаться в них было гораздо легче, чем разобраться, возгласы «а в чем шанкрет?» раздавались все чаще. Они привели нас не к одной интересной находке и часто превращали назревавший в творческом споре взрыв в веселую шутку. «Шанкретовый метод»,— посмеивался Адриан Иванович. Он теперь уже гораздо реже ругался с нами и в глубине души, вероятно, гордился нашим коллективом, ведь мы выросли под его крылышком. «Ищите новое, — говорил он,— но не забывайте и то хорошее, что всегда отличало вашу работу».

Мы это и сами понимали.

Для «Петра Первого» «Гроза» оказалась замечательной лабораторией. Именно на «Грозе» мы впервые по-настоящему встали на реалистический путь, решительно откинув все увлечения нашей кинематографической юности. Здесь мы все, включая Петрова, встретились с великолепным актерским ансамблем и научились с ним работать. Здесь были нащупаны новые для нас методы ведения мизансцен и монтажа, столь широко развернутые впоследствии в «Петре Первом», и, наконец,— портрет. Портрет в самом широком понимании.

Во всех наших картинах мы придавали портрету очень большое значение. На картинах звуковых мы стали рассматривать его как кульминационный акцент сцены, подготовляли смежными кадрами, которые в нашем представлении часто являлись тоже составными частями этого портрета. Может быть, именно это обстоятельство выработало у нас склонность разводить наши мизансцены главным образом из расчета на средние и первые планы. При этом представление о портрете постепенно расширялось, и в конце концов выливалось в сложную комбинацию связанных различными методами монтажа планов. В «Беглеце» и в «Грозе» это достигалось чаще всего средствами внутрикадрового монтажа, в значительной мере за счет съемки с движения.

Мы понимали, что на «Петре Первом» этот принцип останется в силе. Мысленно мы уже видели ряд основных, ведущих сцен картины, снятых таким образом. И мы понимали, что громадное значение во всем этом будет иметь портрет Петра I. Мы даже пытались представить себе его, этот портрет (а ведь актера еще не было!),— совсем другой, чем те, которые мы делали до сих пор на фоне чего-либо. Это должен был быть портрет, вписанный в действие, многоплановый портрет. Такого мы еще ни разу не делали, возможно, и не видели, но думали о нем все время. Он просто не давал нам покоя. Мы даже представляли себе его освещение.

Портрет на большой лепке, так, чтобы чувствовалось тело, ощущалась кожа, без особых эффектов, так, чтобы актер, который сможет исполнять эту роль, имел возможность показать себя за счет собственного гения (как хотелось, чтобы он у него был!). И развитие действия на задних планах, входящего в портрет, без ко-

7 Заказ № 2020

торого он не может возникнуть. Внутрикадровый монтаж, но без движения съемочного аппарата. Казалось бы, совершеннейший абсурд! В особенности если учесть отсутствие актера во время всех этих размышлений. Но в конце концов примерно так и получилось.

Актерский вопрос был одним из наиболее ответственных. Если актерский ансамбль «Грозы» был очень хорош, то здесь, на «Петре Первом», он должен был быть никак не ниже по уровню мастерства, но значительно больше количественно. На все роли приглашались только очень хорошие актеры. Так, на роль князя Буйносова — К. Гибшман, на роль Ягужинского — В. Добровольский и т. д. Все они сумели создать замечательные образы, которые запоминались надолго. Гораздо серьезнее было положение с ведущими ролями. Здесь, правда, на три из них пришли уже ставшие дорогими нашему сердцу актеры из «Грозы» — Алла Константиновна Тарасова— Екатерина I, Ирина Петровна Зарубина — Ефросинья и, наконец, Михаил Иванович Жаров — Меншиков (вторая по значению роль в картине). Их кандидатуры не могли вызывать никаких сомнений, и мы очень радовались тому, что опять будем работать вместе. В своих очень интересных мемуарах Михаил Иванович упоминает о каких-то сомнениях, якобы имевших место на его счет. Думаю, что он ошибается. Может быть, конечно, что какое-нибудь начальство, вдруг где-нибудь на ходу, проявило себя и выразило сомнение: «кажется, не очень похож на Меншикова» (а кстати, многие ли знают, как он выглядел?). Или кто-нибудь из младшего поколения нашего разросшегося коллектива решил вдруг блеснуть эрудицией и начал где-нибудь высказывать свое особое мнение, дошедшее до Жарова, но у нас, у тех, которым надо было это дело решать, никаких сомнений не было да и быть не могло. Мы просто знали, что наш неповторимый Кудряш — это готовый Меншиков, «Минхерц» — как его сразу же окрестил А. Н. Толстой. Никакие другие кандидатуры нам и в голову не приходили.

Постепенно были подобраны превосходные исполнители почти на все роли картины, и это, главным образом, заслуга Николая Васильевича Дарьяна, как, впрочем, и во всех наших предыдущих картинах. Но оставался Петр I, ведущая роль картины.

Нам, естественно, захотелось узнать, как выглядел Петр I в жизни. Мы просмотрели довольно много его портретов, в том числе и некоторое количество прижизненных. И вот тут-то нас и ожидал конфуз. Все позднейшие портреты Петра I были в достаточной мере похожи друг на друга. Самые последние, например, работы художников, связанных с направлением «Мир искусства», были очень стилизованы и красивы. Очень интересны были работы В. Серова. Но вот прижизненные портреты укладывали нас сразу же на обе лопатки. Они все были разные. Петр на них был, конечно, с густой черной шевелюрой, черными усами и т. д., но похожи они друг на друга не были. Мы отправились за консультацией к А. Н. Толстому, так как знали, что о Петре I он, по чьему-то определению, «знает все, что только можно знать».

Алексей Николаевич подумал, посоветовался и на следующий день сказал, что царь был очень беспокойный, не в пример другим представителям этой «профессии», много работал, все время был в разъездах, свободного времени у него было мало, позировать он не любил и очень больно дрался палкой. Поэтому художники писали его урывками, да и вообще русская портретная живопись стояла в то время не на очень высоком уровне. А вот есть «восковая персона» работы Растрелли-старшего, и эта восковая персона — точная копия Петра I. И пришел человек, точная копия восковой персоны. По профессии, кажется, парикмахер, к тому же говоривший с сильнейшим украинским акцентом. Все-таки Дарьян одел его в костюм и повел на свидание с этой самой персоной. Потом он говорил, что жутко было смотреть, как они стояли рядом, особенно когда этот парикмахер сделал несколько шагов вперед. Но стоило ему заговорить... Николай Васильевич рассказывал, что он сразу вспомнил дни молодости и малороссийскую, как тогда говорили, оперетту. Это был, конечно, курьез. Мы понимали, что для этой роли нужен актер совершенно исключительных данных, огромного темперамента и что трудно, пожалуй даже невозможно, найти актера, который помимо этого обладал бы еще и портретным сходством с Петром I. Мы решили, что дистанция времени между нами и Петром I около двухсот лет, живого Петра, естественно, никто не видел, прижизненные пор-

треты все разные и что это несколько развязывает нам руки.

Надо было найти очень хорошего актера, которого можно будет до какой-то степени загримировать под один из портретов Петра. Актера, который качеством своего исполнения заставит зрителей поверить в то, что он Петр I.

Мы усиленно вели пробы, но особой радости они нам пока не давали. Я запомнил хорошего актера, Владимира Георгиевича Гайдарова, очень красивого в гриме, похожего на стилизованные «мирискуснические» портреты Петра I. Он был очень корректен, пожалуй, даже холодноват, а в нашем представлении Петр I был человеком громадного темперамента.

Однажды к нам в кабинет вошел Петр I, только молодой, очень худощавый. У него были очень знакомые нам молодые, смеющиеся глаза. Мы с изумлением уставились на него, потом Дарьян подошел к нему и слегка дернул его за усы. Усы отвалились, и перед нами предстал Николай Константинович Черкасов. «Да,— сказал Петров,— немного бы постарше и поплотнее, так и искать бы больше не надо».

Дарьян упорно всматривался в лицо Николая Константиновича. «Алексей,— вдруг сказал он,— готовый Алексей, даже гримировать почти не надо».

Но Петра все-таки не было, и это постепенно повергало нас в отчаяние. Однажды Дарьян сказал: «Симонов!» «Каин и Артем»? — спросил я.— Немая картина и к тому же давняя, но все-таки очень хорошо». Петров подумал вслух: «Сейчас в Александринке (в обиходе Театр им. А. С. Пушкина долго именовался Александринкой) он Борис Годунов? Надо бы поговорить».

Через несколько дней Николай Константинович Симонов зашел к нам. Он еще ничего не решил и, кажется, даже не очень представлял себе объем предстоящей работы. Никакого сценарного текста он, конечно, знать не мог. Но почему-то, поговорив с ним, вспомнив его старые работы и присущую им неистовость, мы ему сразу поверили. Мы попросили его одеться в костюм, предназначенный не для него и кое-как подогнанный (белый кафтан с красными отворотами), потом прошли вниз, в первое ателье. «Что же я должен делать? — недоумевая спросил Николай Константинович.— Я же не

знаю текста». «Может быть, что-нибудь из «Бориса»,— сказал Петров. «Дайте хоть что-нибудь в руки»,— попросил Симонов. Петров сунул ему первое попавшееся, какую-то настольную лампу, взятую из соседней декорации. Симонов недоумевающе посмотрел на нее и сказал: «Ладно, снимайте».

Через несколько минут мы уже твердо знали, что Петр у нас есть.

В исполнении Симонова было все, что мы только могли пожелать, в том числе и громаднейший темперамент, о котором мы так мечтали. Мы слышали пушкинский текст, видели лицо, кажется, вообще без всякого грима и верили, что перед нами Петр I. «Этого хоть во фраке выпускай, все поверят, что он Петр I»,— сказал Дарьян. «Сумасшедший дом»,— сказал потрясенный Симонов, уходя из павильона. Петров долго ходил по кабинету: «Кажется, больше никаких проб снимать не надо,— сказал он,— думаю, что мы не ошиблись». Мы действительно не ошиблись и с каждой съемкой убеждались в этом все больше и больше.

Появление Симонова сразу расставило все по своим местам. То, что мы до сих пор только предполагали, о чем догадывались, все это становилось теперь вполне реальным, облекалось в плоть и кровь настолько, что уже можно было подводить некоторые итоги, столь необходимые для нас при вступлении в съемочный период.

Из нашей совместной с Петровым и Суворовым работы над сценарием, различного рода ориентировочных разговоров, наконец, не в последнюю очередь, из нашего опыта работы над «Грозой» мы понимали, что картина будет актерской, может быть еще более актерской, чем «Гроза», ибо все вводные, характеризующие кадры, пейзажи и т. д., которые в «Грозе» определили многое, здесь были сведены почти на нет, а все было отдано актеру. В этом отношении многие приемы, найденные нами на «Грозе», были развиты на «Петре Первом» и легли в основу работы над картиной. Это относилось прежде всего к построению сцен, к их «плановости».

Уже при работе над съемочным сценарием стало ясно, что ведение большинства сцен картины, особенно с участием Петра I, будет происходить преимущественно на среднем и первом планах, крупный план будет носить кульминационный, акцентирующий характер, а об-

щий в большинстве случаев будет преимущественно ориентационным. Исключением будут, конечно, те сцены, где активное использование общего плана будет вызвано происходящим действием, например объект «Штурм шведской крепости», «Наводнение» и др., в основе же построение наших сцен носило скорее камерный характер. «Камерная картина с громадными массовками и в две серии»,— сказал смеясь А. И. Пиотровский, когда мы рассказывали ему о наших планах.

При такой системе работы следовало очень тщательно учитывать монтажную взаимосвязь не только кадров и эпизодов, но и целых сцен. Это было очень важно, ибо Петров, который и на «Беглеце», и на «Грозе» широко пользовался внутрикадровым монтажом за счет съемок с движения, панорамирования и т. д., здесь, на «Петре Первом», заранее предупредил, что он сознательно отказывается от этих приемов. Кадр будет неподвижен, но. в зависимости от содержания, преисполнен внутренней динамики, даже стремительности. Петров был очень хорошим монтажером, его монтажные комбинации обычно тщательно продумывались заранее, а иногда он блестяще импровизировал за монтажным столом, поэтому умелое монтажное сочетание таких кадров, снятых к тому же в разных, заранее задуманных ритмах, приводило в большинстве случаев к очень сильному по своей выразительной динамике эффекту, например в сценах «Снятие колоколов», «Штурм шведской крепости» и т. д.

Но при всем этом основные сцены, как я уже говорил, носили камерный характер, строились главным образом на средних и более крупных планах, и в большинстве этих сцен главным действующим лицом был Петр I — Н. К. Симонов, и рядом с ним почти всегда возникал Меншиков — М. И. Жаров. Была еще одна роль, не менее значимая, хотя и не столь большая: Алексей в исполнении Н. К. Черкасова. Вообще в этой картине не было ролей второстепенных или малозначительных. Каждая роль, какой бы маленькой она ни была, исполнялась, как правило, очень хорошим актером и запоминалась надолго. Об актерских ансамблях «Грозы» и «Петра Первого» можно было бы написать специальное исследование.

Мы с Яковлевым прекрасно понимали, что при таком ведении картины, при такой подаче главного действую-

щего лица образ Петра являлся ключом не только к отдельным сценам, но и ко всей картине, в том числе и к ее изобразительному решению. Мы знали, что нам придется использовать огромный диапазон средств зрительного воздействия, начиная от сцен скупых и суровых, построенных на крайне ограниченных приемах, например сцена в возке после нарвского разгрома, сцена ночевки в Новгороде, и кончая сценами, рассчитанными на предельное использование возможностей светотеневых, композиционных и внутрикадровой динамики. Причем все это всегда и во всем, начиная от кадров самых простых и кончая самыми сложными, должно было быть подчинено общей идее решения всей картины. Об этом мы никогда не забывали. Но для того чтобы подойти ко всему этому вплотную, мы должны были прежде всего создать свой ключевой портрет Петра I в исполнении великолепного актера Симонова и в дальнейшем придерживаться его, подвергая лишь небольшим вариациям в зависимости от обстоятельств. Мы должны были решить этот портрет, кстати сказать, понимаемый в самом широком значении этого слова, таким образом, чтобы обеспечить нашему актеру максимальную свободу исполнения, подчеркнуть лучшее, что в нем есть, донести до зрителя все его обаяние и постараться почти совсем отойти от особенных эффектов, если только они не вызывались содержанием кадра. Таких кадров в этой картине было очень мало. Мы много раздумывали обо всем этом и потратили немало сил и времени. В результате получились очень выразительные портретные планы, выдержанные в лучших традициях романтической фотографии, с крупной лепкой лица, с достаточно глубокими, хорошо проработанными и ненавязчивыми тенями. При выработанном на этих кадрах ведении светотени актер не был связан никакими эффектами и сохранял почти полную свободу действий. Очень трудно писать или говорить о таких вещах, гораздо легче их снимать.

Теперь, когда Петра в исполнении Симонова мы нашли уже вполне осязаемо, на экране, можно было всерьез браться за съемки. Они начались в первых числах августа 1935 года. С места в карьер мы начали картину с одного из самых сложных и больших объектов, к тому же еще и натурных, с объекта «Штурм шведской крепости». В первой серии нашей картины этот объект был,

пожалуй, самым трудным. В нем было все — и большие массовые сцены, к тому же батальные, и сложные конфигурации движения масс в кадре, со сложной пиротехникой и прочими эффектами, и тесно со всем этим увязанное, очень ответственное по своему месту в картине, актерское исполнение, и много еще другого было в этом объекте, на чем мы могли поломать себе зубы. Мы никогда не снимали ничего подобного, и, надо думать, Петров считал, что до наступления осени необходимо снять все возможное, «найти шанкрет», как он выразился, сидя на здоровенном орудии, из которого якобы стрелял Петр (два человека запросто перетаскивали это орудие, оно было «от Фишмана»), сделать за зиму соответствующие выводы и будущим летом доснять и переснять то, что будет нужно. Расчет был, конечно, правильный. Но осень в этом году предвосхитила наши намерения, дожди начались рано, и съемки пришлось прекратить намного раньше, чем мы предполагали.

В Озерках, за Поклонной горой Суворов воздвиг целый декорационный комплекс из фрагментов шведской крепости и русских апрошей. Здесь и должны были разворачиваться наши баталии.

Когда мы в первый съемочный день приехали на место съемок, петровская армия, более тысячи человек, в основном воинские части, была выстроена в полной форме и выкладке, и Николай Васильевич Дарьян делал ей смотр. Выглядели они очень хорошо, и я мысленно отдал должное нашей административной части и в основном администратору Н. Ю. Финкельштейну, организовавшему шитье огромного гардероба нашей картины. Все вооружение, включая тяжелые орудия, изготовленное «у Фишмана», было тоже на высоте.

В то время осветительные приборы с дугами интенсивного горения (диги) еще не были известны. Для подсветки теней мы пользовались отражателями в виде зеркал или алюминиевых щитов, эффективное использование которых, как правило, ограничивалось не более чем вторым планом. Однако я не сказал бы, что это привело к снижению изобразительных качеств нашей работы.

Мы несколько дней репетировали. В основном массовкой распоряжался Дарьян, и я был еще раз поражен умением и решительностью, с которыми он руководил,

а ведь он до этого никогда с батальными сценами дела не имел. Поле боя было тщательно подготовлено. В определенных местах были заложены пиротехнические фугасы, соединенные проводами с пультом пиротехника. В нужный момент он нажимал нужную кнопку, и тогда взлетали очень эффектные, просвеченные боковым или контражурным светом дымовые фонтаны. Места зарытых фугасов отмечались белыми камешками, чтобы участники массовки, те, кто изображал убитых или раненых, не вздумали бы на них упасть или встать. Кроме того, на некоторых фугасах были положены изготовленные у того же всемогущего Фишмана «трупы», которые при взрыве взлетали на воздух. Все участники массовки были, конечно, тщательнейшим образом проинструктированы, однако не обошлось без курьеза, который мог запросто обернуться трагедией.

Один из участников массовки, чуть ли не работник «Ленфильма», красавец мужчина огромного роста, с такими же огромными усами, очевидно не обратил внимания на многократные предупреждения и решил, что незачем падать на жесткую землю, если можно удобно устроиться на фишмановском кукольном трупе. Отделался он, к счастью, легко. Взрывом его подкинуло в воздух и слегка подпалило один ус. По сему случаю он несколько лет судился с «Ленфильмом», требуя компенсации «за утрату мужской красоты». А ведь могло быть во много раз хуже.

Наконец, все было готово и можно было приступить к съемке. Ох, с каким волнением встали мы за наши аппараты, хотя, конечно, старались это волнение всячески скрыть. И надо признаться, что когда на боковом солнце массы петровских солдат с широкими, сверкающими штыками наперевес, обтекая станки, на которых мы стояли со своими аппаратами, ринулись к шведской крепости, сквозь просвеченные солнцем взрывы и поднятую ими же пыль, то зрелище было не только впечатляющим, но и страшноватым. Я тогда не предполагал, что через несколько лет мне придется не так уж далеко от этих мест снимать значительно более опасные, хотя внешне и менее эффектные, «батальные сцены» во время настоящей войны.

Когда мы начали снимать, тяжелая туча незаметно подкралась к солнцу, и ее тень начала медленно за-

крывать кадр снизу. Это еще более усилило общий эффект.

Следующие два дня ушли на всякие лабораторные события. Кто-то вдруг напился пьяным (вообще небывалый случай и особенно вопиющий при обработке такой дорогой съемки) и чуть было не загубил негативы, но, на наше счастье, начальником кинолаборатории (теперь она называется цехом обработки пленки) тогда был Василий Андреевич Петров, человек, который умел выходить из любого положения, на мой взгляд, самый компетентный и умелый из тех, которые были на «Ленфильме» по этой части.

Съемки продолжались и не без пользы. Мы сняли первый вариант сцены, когда Петр стреляет из тяжелого орудия. Попутно мы проверили наш портрет Петра в условиях натурных и батальных (вот когда поработали подсветки!). Кроме того, было снято еще некоторое количество кадров, многие из которых вошли в картину. Можно было считать, что «вступительный экзамен на картину» мы выдержали. Но, к сожалению, в конце августа погода испортилась, начались дожди, и продолжение съемок этого объекта пришлось перенести на следующее лето.

Ну, что же, разгон был взят хороший. Чем больше мы анализировали снятый материал и наши работы над столь видным для нас «ключевым портретом», тем яснее, тем отчетливее становился для нас образ Петра и все с ним связанное. Теперь надо было провести его через всю картину. Мы постарались по возможности заранее определить для себя те сцены, в которых этот образ будет выявлен наиболее значительно и ярко, даже если сам Петр в некоторых из них непосредственно не участвовал, например в сцене «Снятие колоколов». Эти сцены являлись для нас своего рода опорными пунктами и до известной степени облегчали нам работу над построением картины. Картина как раз и начинается с такой сцены — сцены в возке после нарвского разгрома. Несколько очень скупых кадров. Ночь. Метель. На переднем плане разбитая пушка. Взрыв. Пробежали какие-то стрельцы, проскакали конники, промчался и исчез в метели возок, в возке Петр и Меншиков. И непосредственно о нарвской конфузии все. Центр тяжести сцены перенесен не на самый разгром, а на то, как Петр на него

реагирует. Сцена небольшая, но очень важная. Ведь в ней и в ее прямом продолжении — сцене ночевки в Новгороде вся завязка картины, поистине ее первый опорный пункт. Первый показ Петра I — Симонова. «Визитная карточка картины», назвал кто-то эту сцену, кажется, А. Н. Толстой. Снимать ее было весьма не просто. Особенно натурную часть. Зима 1935/36 года была короткая, бесснежная, очень лютая. Мы ждали снега до середины декабря, его выпадало мало, ни о какой метели не было и речи. Зато холодно было очень. В съемочные ночи мороз доходил до 35 градусов. Ну, что же! Раз не было настоящей метели, надо было ее организовать. Съемка производилась на том месте, где сейчас находится стадион им. С. М. Кирова. Снега не было, зато был пронзительный, режущий ветер. Земля была совершенно гладкая, очень скользкая (морозы грянули после оттепели) и очень звонкая.

Снег привезли и даже в большом количестве. Поставили несколько аэросаней и запустили. Могучие дядьки большими деревянными лопатами кидали перед ними снег, смешанный с опилками. Работали два лихтвагена — все, какие были тогда на студии, следовательно, в нашем распоряжении было несколько крупных приборов, кажется метровых и семисоток. Строили мы кадр в той сдержанно-живописной манере, которая логически вытекала из нашего ключевого портрета Петра I и которой мы впоследствии придерживались на всей картине. Получились очень сильные и выразительные кадры. Первые кадры картины.

За ними следовали кадры внутри возка. Первые и крупные планы. Резкий, падающий из окошка свет вырывает лицо Петра и оставляет Меншикова в тени. Одна из немногих сцен, в которой мы были вынуждены отойти от нашего ключевого портрета. Лицо Петра снизу прикрыто плащом. Мы видим его глаза, пронизанные беспощадной волей. Это не взгляд побежденного, это взгляд человека, уверенного в конечной победе. Он знает, здесь, под Нарвой, была разбита армия, которая по существу была еще допетровской, плохо обученной, с большим количеством стрельцов, дворянского ополчения и с иностранными генералами, которые презирали Россию и русских, любили получать деньги и не любили сражаться. Пусть Карл думает, что он победоносно закончил войну.

Так ведь думали многие опьяненные первыми успехами вояки, вторгавшиеся в наше отечество. Так, возможно, думает даже Меншиков, тяжелая слеза катится по его щеке.

Вероятно, единственный человек, который не только думает иначе, но знает, уверен, что победа за ним — это Петр I. «Опусти глаза! Не моги смотреть на меня!» — кричит он. Но Меншиков не опускает глаз. Он преданно смотрит на Петра и ловит каждое его слово. «Думаешь, я Карла испугался... войско бросил... Думаешь, под Нарвой начало и конец? Войне начало только...»

Да, войне еще только начало. Многим войнам. Ведь из тридцати пяти лет государственной деятельности Петра вряд ли наберется хоть бы два мирных года.

Эта сцена имела для нас очень большое значение. Мы начинали картину с показа Петра I в один из самых трагических моментов его жизни и показали его стойким, несгибаемым, ни на мгновение не сомневающимся в победоносном будущем.

В этом весь Петр. В нескольких кадрах, выдержанных в резком, акцентирующем свете, мы постарались дать его таким, каким мы его себе представляли. Но это только начало характеристики. В сцене ночевки в Новгороде мы развили ее полнее. «Это что, начало портрета Петра?» — спросил меня Москвин, случайно оказавшийся в просмотровом зале...

Петр выгнал охающих попов на работу. Примчался Ягужинский с вестью о нарвском разгроме (очень характерный для картины крупный план Ягужинского — В. Добровольского). Ушел, совершенно уничтоженный приказом Петра о снятии колоколов, Алексей. Петр и Меншиков остались одни.

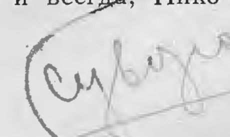
В «Грозе» есть сцена чаепития. Она совершенно справедливо считается одним из замечательнейших образцов актерского мастерства, и в своем рассказе о «Грозе» я остановился на ней довольно подробно. Я думаю, что в сцене «Ночевка в Новгороде» два великолепнейших актера — Н. К. Симонов и М. И. Жаров — показали искусство, не уступающее даже прославленной сцене чаепития, причем, конечно, следует помнить, что по своему содержанию и значению сцена в Новгороде значительно серьезнее и ответственнее, чем разговор за чаем в доме Кабановых.

Мы снимали ее в декорации, в которой снимались сцены с попами, Ягужинским, Алексеем и т. д., но в этой сцене о декорации даже и говорить не приходится. Кусок стены с приступочкой, на которой укладывается спать Петр, край стола, на нем миска с солеными огурцами, пол, на котором устраивается на ночь Меншиков, шандал с оплывшими свечами, который он держит в руке. И разговор о будущих судьбах России — продолжение разговора, начатого еще в возке, в котором проявляется одна из характернейших черт Петра, его гениальная прозорливость. Ведь, казалось бы, все висит на волоске, но Петр говорит уверенно о будущем, о торговле с иностранцами, о стопушечных кораблях, о еще многом другом. Он не только верит, он знает, что все это будет, и впереди перед его мысленным взором могучее Российское государство. «Минхерц! Да неужто все это у нас будет?» — спрашивает Меншиков, и чувствуется, что он сам уже, безусловно, верит в это.

Мы снимали эту сцену, главным образом, на первых и крупных планах, с очень скупой композицией,— ведь кроме Петра или Меншикова, или их обоих, в кадре почти ничего не было. Мы постарались так же скупо и вместе с тем выразительно осветить ее, исходя прежде всего из выработанного нами ключевого портрета Петра, но здесь мы постарались, и кажется, нам это удалось, придать ему некоторый оттенок какой-то внутренней озаренности. Во всяком случае, нам очень хотелось, чтобы это было так. «Сцена долгосрочного прогноза»,— назвал кто-то ночевку в Новгороде.

Работая над образом Петра I, мы не могли забывать о той антипетровской оппозиции, с которой ему приходилось бороться всю жизнь. В картине ей уделено немало места, начиная со сцены с попами в Новгороде и кончая сценой болезни Петра. Здесь тоже были свои «опорные пункты», и, работая над образом Петра, мы так или иначе должны были иметь их в виду. Для нас такими пунктами были, главным образом, сцены в бурмистровой палате и снятие колоколов.

Декорация «Бурмистрова палата» выделялась даже на фоне очень высокого качества декораций Суворова, которые он строил для нашего коллектива вообще, а для «Петра Первого» в особенности. Как и всегда, Нико-



лай Георгиевич предусмотрел в ней все детали, необходимость в которых могла возникнуть в процессе съемок. Кроме того, она была необычайно живописна и красочна. Было даже до слез обидно, что цветной кинематограф тогда еще не существовал. Но и в черно-белом варианте эта декорация производила большое впечатление.

Длинный зал, оклеенный холстом, по которому шла очень интересная роспись, с аркой посередине, поддерживаемой двумя витыми колоннами, выточенными из громадных бревен и до блеска натертых графитом, очень хорошо сделанный пол (редкое явление на «Ленфильме»), в конце зала трон на ступеньках. Петр войдет и сядет на эти ступеньки.

Вдоль стен палаты скамьи, и на них по старшинству сидят бояре. Надутые, напыщенные, завистливые, ненавидящие друг друга, но еще более ненавидящие Петра и все то новое, что он вводит в жизнь.

Бояре были подобраны мастерски, что ни физиономия — портретная характеристика. Николай Васильевич Дарьян опять показал высокий класс работы. Так и хотелось провести вдоль этих чинных и злобных физиономий длинный проезд на крупных планах, сделать обобщающий групповой портрет. Получилось бы очень здорово, но Петрову, при том построении сцены, которого он придерживался, такой проезд был ни к чему, и мы с Яковлевым не настаивали.

Среди этих бояр было несколько хороших актеров, как, например, знаменитый конферансье, игравший еще в «Летучей мыши» Балиева, эстрадный актер К. Э. Гибшман, исполнявший у нас роль боярина, князя Буйносова, П. С. Кузнецов, исполнявший роль боярина, ярого сторонника Алексея, и В. Ф. Ромашков, игравший князя Лыкова.

Попутно выяснилось, что В. Ф. Ромашков — не только один из старейших русских киноактеров, но и первый русский кинорежиссер, так как первая русская кинокартина «Понизовая вольница» была поставлена им в 1908 году.

Совершенно незабываемой была сцена ссоры бояр из-за того, чей род древнее, во главе с князем Буйносовым и князем Лыковым при участии всех прочих и, прежде всего, П. Кузнецова, мастерски проведшего свою безымянную роль через всю картину. Но стоило

появиться Меншикову, как вся эта публика, готовая перервать друг другу глотку, немедленно объединилась против него. Меншиков определяет положение очень точно: «Что смотришь на меня зверообразно?— говорит он Буйносову.— Был ты князь, а теперь небылица». И настоящее входит в кадр — Петр и те, кто с ним.

Сцена «Снятие колоколов» — одна из самых сильных в картине. Сильнее ее, пожалуй, только «Штурм шведской крепости». Я считаю, что обе эти сцены представляют собой наиболее высокий взлет в творчестве В. М. Петрова, и притом не только в картине «Петр Первый».

«Снятию колоколов» не повезло с самого начала. Она была задумана очень широко. Зимняя натура, яркий солнечный день, ослепительный снег, декорация монастыря, которая была бы выстроена Суворовым со свойственной ему убедительной выразительностью. И на этом радостном фоне предельно драматическая сцена снятия колоколов, бунт убогих, юродивых, одурманенных людей, не желающих этого допустить, сумрачная фигура Алексея.

Хорошо, конечно, задумывать. Особенно если знаешь, что задуманное вполне осуществимо. Но в кинематографе среди многих привходящих обстоятельств иногда оказывается одно, а может быть и несколько, которые по причинам, от вас совершенно не зависящим, вдруг не срабатывают, и тогда очень часто — прости-прощай все, ищите другое решение.

Так получилось и здесь. Ориентируясь на особенности ленинградского климата, мы рассчитывали провести съемку в феврале — начале марта 1937 года. Именно в это время у нас стоит солнечная, морозная погода с большим количеством снега. Лучшего времени для таких съемок и не придумаешь. И исключения из этого правила бывают редки. Так вот именно на тот февраль, который был нам нужен, и пришлось такое исключение. Весь месяц, я не говорю уже про март, шел дождь вперемежку с мокрым снегом. Ну и все прочее в этом же роде до самой весны.

Мудрое начальство решило: начатую на натуре постройку декорации прекратить и сломать ее. «Съемку перенести в павильон, пусть снимут под зимний день! Не ждать же будущей зимы! . .»

Недостроенную декорацию сломали, и это было самое простое и быстрое дело.

В четвертом ателье, белом зале «Аквариума», Суворов возвел ее сильно ужатый вариант. Это было уже не столь просто, ибо значительно сузило наши возможности. Но декорация была все же очень хороша, и, как всегда, Суворов предусмотрел в ней все, что можно.

Задача, поставленная перед нами, была довольно ясна. В условиях ателье надо было снять сложный декорационный комплекс «Монастыря», снежные сугробы (и надышались же мы нафталином, опилками, солью и т. д.), зимний день — мы благоразумно не уточняли какой, солнечный или пасмурный,— очень динамичные массовые сцены и т. д.

Я невольно вспомнил, с каким душевным трепетом я приступал девять лет назад к съемке декорации в моей первой картине «Адрес Ленина» — «большой двор». В то время съемка под солнечную натуру в павильоне, да еще такого масштаба, считалась предприятием более чем отчаянным, и на меня смотрели, как на сумасшедшего. Теперь мы с Яковлевым брались за неизмеримо более трудную задачу, и у нас даже не возникала мысль, что мы можем с ней не справиться (это при тогдашней пленке и осветительных возможностях!).

В наиболее трудное положение попадал Петров. Перенос съемок в ателье ограничивал его очень. И в отношении площади для разворота массовки, и в отношении возможностей освещения, и т. д., и т. п. Да и сами условия съемки — пыль, поднимаемая массовкой на искусственном снегу, необходимость частых перерывов и проветривания ателье и еще уйма всяких мелких, но весьма мешающих обстоятельств,— сковывали и раздражали нас всех понемножку, ну, а, конечно, больше всех — его.

Именно в этих нелегких условиях Владимир Михайлович сумел создать одну из своих лучших сцен. Я всегда считал Петрова одним из лучших наших режиссеров, но тут он превзошел все мои ожидания. Вся сцена была разработана необычайно тщательно. Она была как бы заранее снята и смонтирована в уме, а потом уже в ателье. Была собрана массовка всяческих убогих и уродов. Среди них были и настоящие, и загримированные, и каждый из них мог рассматриваться как самостоятельная портретная характеристика. И во главе

них был юродивый, роль которого с потрясающим реализмом исполнял прекрасный актер А. Г. Герман.

Сцена была предельно драматична. Ее исключительная динамика была достигнута за счет стремительного движения действующих лиц внутри кадра при совершенно неподвижном аппарате, причем внутрикадровая динамика, ее ритм были задуманы так, что казалось, движение, начатое в одном кадре, как бы имело свое продолжение в последующих. Эффект получался необычайно сильный, описать его просто невозможно. Я больше никогда не снимал ничего подобного и, пожалуй, не видел, в том числе и у самого Петрова. Получался какой-то невероятно стремительный всплеск полуголых, грязных, покрытых язвами и струпьями тел, нечеловеческой страсти, ярости, и как венец всего — юродивый, одетый в отрепья, извергающий невероятную хулу на царя Петра, всячески поносящий его. Трудно забыть его искаженное ненавистью лицо.

Это был результат громадного напряжения всего коллектива, сплоченного режиссером в едином конечном усилии. Новые приемы монтажа, массовка, в которой каждый, как я уже упоминал, являлся портретной характеристикой, снимавшейся к тому же на достаточно близких планах, прекрасное актерское исполнение, в особенности юродивого, и на нескольких крупных планах Алексея. Нам с Яковлевым пришлось повозиться немало. Зимний день и желательно солнечный. Не знаю, как насчет солнечного, но пасмурным он, во всяком случае, не был. И все это с осветительными приборами, на такие съемки никак не рассчитанными, и к тому же все на глаз. Экспонометров в то время на студии еще не было.

Таких, как я говорил, «всплесков» было два. Один в начале бунта. Мы видим лицо Алексея в окне и слышим, с какой мукой он отдает приказ о снятии колоколов. Вслед за этим — бешеные планы юродивого и все прочее, уже в конце сцены, когда колокола сброшены и юродивый ползет впереди всех к окошку, за решеткой которого стоит Алексей. Мастерски ведет эту сцену Черкасов. Сколько переживаний чувствуется за этим внешне таким спокойным лицом. Вероятно, именно теперь он окончательно рвет с отцом. . .

Пока мы смотрели наш материал в кусках, мы понимали, что нами снят просто хороший, может быть очень

хороший, материал, но когда мы увидели его в монтаже, то были буквально потрясены. Думаю, что и для самого Петрова это было до известной степени неожиданным.

Цикл сцен — «Штурм шведской крепости» — кульминационный момент всей первой серии картины. Высшая точка взлета от нарвской конфузии до первой большой, настоящей победы, без которой не было бы ни Петербурга, ни Полтавы, и многого другого могло бы не быть без этой победы.

Ну, а в плане нашей картины без этой победы на экране и картины не могло быть. Поэтому мы относились к этим сценам с предельным вниманием, стараясь найти для них средства наиболее выразительные и сильные. В нашей, очень патриотической, картине эти сцены были одними из наиболее патриотических.

Мы, конечно, просмотрели куски, снятые прошлым летом. Тогда они нам очень нравились (и не только нам) и считались безусловно хорошими. Сейчас, после года съемок, они для нас как-то поблекли, и мы постарались их по возможности переснять. В картине остались только часть кадра штурмующих петровских войск и кое-какие крупные планы.

По существу же почти все нужно было снимать заново, так как в сценарии были произведены кое-какие переделки, и сцена несколько изменилась.

Принцип съемки был примерно тот же, что и на снятии колоколов, только в значительно большем масштабе и с очень большим по тому времени размахом. Совершенно неподвижные кадры, без каких-либо проездов, панорам и т. д. (а как это казалось в таких сценах увлекательным!), преисполненные стремительной динамики, с очень строгим учетом будущей монтажной взаимосвязи и последовательности, снятые с использованием всех необходимых для данного случая средств зрительного воздействия, которые только могла дать нам наша старая, испытанная романтическая фотография, но всегда строго в рамках принятого изобразительного решения картины. И всегда, как исходная точка для всего дальнейшего, взятый нами на основу кадр-портрет Петра I — Симонова, независимо от того, присутствует он в кадре или нет.

Съемка велась преимущественно на боковом или контровом свете с использованием большого количества отражательной подсветки, о которой я уже писал, и

очень активной пиротехники, в виде очень эффектных взрывов, зачастую перед самым аппаратом, дымов и т. д. Наши пиротехники (супруги Гительсон) были людьми очень квалифицированными.

Даже при таких массовках, как здесь, Петров вел кадры преимущественно на втором (относительно втором, учитывая общий масштаб), а часто на первом и даже крупном планах с очень активным фоном. Все это вместе взятое, умноженное на быстрый, целеустремленный монтаж, дало возможность создать цикл лучших сцен картины. Особенно нужно отметить сцену с Петром у орудия, которая проводилась преимущественно на первых планах с очень интересными дымами на фоне и крупными планами Петра («Так стрелять!»), с подзорной трубой и др. Все в очень стремительном монтаже. Контратака шведов, в особенности кадр через ворота, и сцена атаки русской конницы с Меншиковым во главе. В этой сцене есть несколько первых и крупных планов Петра, особенно на бруствере, на фоне знамени, с саблей в руке. Снятые на очень активном фоне, с большим количеством очень хорошо организованной пиротехники, эти кадры можно рассматривать не только как кульминационные акценты этой сцены, но и всей картины.

Один из самых сильных кадров картины — это кадр атаки конницы. Здесь сработало все — и стремительность движения конной массы, и световая комбинация, и пиротехники, которые превзошли самих себя, и черное разбитое орудие на первом плане. Кстати, некоторые критики проводят известную параллель между этим кадром и первым кадром картины — нарвская конфузия, черное разбитое орудие на переднем плане и т. д. Мы тогда во время съемки штурма ни о чем подобном не думали, но если это так получилось — что же, может быть, это не так уж и плохо. Специально мы это вряд ли стали бы делать. Первоначальное решение этого цикла было намечено еще перед съемками, в августе 1935 года. Затем снятый материал неоднократно просматривался и обсуждался, пока в результате многих разговоров, предложений и контрпредложений не была выработана позиция, с которой мы и приступили к съемкам. Все же окончательное решение было, вероятно, найдено на съемочной площадке. В результате многократных дублей, вариантов, пересъемок, досъемок

и т. д. да еще великолепного монтажа, в котором очень большую роль, кроме самого Петрова, сыграла замечательный работник Нина Павловна Керстенс (сейчас бы она, вероятно, именовалась режиссером по монтажу, а тогда просто монтажницей), и родилась одна из самых сильных и убедительных батальных сцен, которые мне пришлось видеть. Одна из самых сильных, убедительных сцен нашего коллектива и В. М. Петрова в особенности.

Благодаря удачному решению цикла сцен «Штурм шведской крепости», помимо всего прочего, было найдено и осуществлено главное, основное в становлении образа Петра I, и притом для всей картины. Теперь этот образ надо было развивать дальше, так, чтобы он стал более объемлющим, более полнокровным, и здесь наш метод «опорных пунктов» еще раз оказал нам немалую услугу. Находок стало, конечно, меньше. Ведь главное было уже найдено. Но необходимо упомянуть сцену, которую мы называли «На берегу пустынных волн», а по сценарию она, кажется, именовалась «Основанием Петербурга». Она также строилась по испытанному «камерному» методу, на вторых, первых и нескольких крупных планах. Сцена и начинается крупным планом Петра на берегу моря. Это второй и, кажется, последний раз за всю первую серию картины, когда мы отступили от манеры освещения Петра, ставшей для нас канонической. В этом кадре он освещен резким полуконтровым (я пользуюсь этим термином за неимением другого) светом с глубокими тенями. И никого рядом. Петр наедине со своими думами. Только пустынное море с тяжелыми тучами на горизонте. И сразу же торжество, соратники Петра, Меншиков. Основание Санкт-Петербурга. Крупные планы Петра, которые мы старались делать один другого выразительнее. Это ведь тоже одна из кульминаций картины — основание Петербурга. И крупные планы Меншикова, первого губернатора еще не существующего города. Очень умелые монтажные перебивки.

Поистине страшен конец сцены.

Ночь. Пустынный берег, только волны с белыми гребешками набегают на песок. В кадр входит Алексей. Он закутан в черный плащ, треуголка глубоко надвинута на глаза. Страшным одиночеством, какой-то безнадежной обреченностью веет от этой фигуры. И рядом

нагло оправляющийся у какой-то палатки Меншиков, откровенно издевающийся над ним. И мы видим лицо Алексея — Черкасова, перекошенное бессильной злобой. «Пес,— кричит он Меншикову,— пес. . .» Сколько безнадежной ненависти в этом крике.

В картине не было ни одной сцены, ни одного эпизода, которые так или иначе не добавляли бы чего-нибудь к образу Петра и на которые этот образ так или иначе не накладывал бы свой отпечаток. И нет возможности, да и надобности все эти сцены перечислять. Очень интересен был, конечно, цикл не только сцен — целых объектов, связанных с Екатериной, большой и по-настоящему, вероятно, единственной любовью Петра (А. К. Тарасова, наша Катерина из «Грозы»,— как не хотелось мне снимать ее в роли, которая не была в картине главной, основной, и как хорошо она с этой ролью справилась), очень хорошая сцена на ассамблее. Там же сцена «Окно в Европу», сцена кадрили, чуть ли не единственная сцена картины, снятая с движения, да еще по кругу. И намучились же мы с ней. В ассамблее был, как всегда, очень хорошо подобран типаж. У каждого своя физиономия, по существу — портретная характеристика. И здесь так же был сохранен основной прием картины и своеобразная камерность — почти все на втором, первом или крупном планах, причем исходили по-прежнему из портрета Петра и всегда на очень активном фоне. Необходимо упомянуть несколько планов Алексея — Черкасова, смотрящего на Екатерину, преисполненных холодной беспощадной злобой: «Сука», — кричит он ей, и сколько ненависти и бессилия чувствуется в этом крике.

Сразу же за ассамблеей следует сцена наводнения, драматургически продолжающая ее. Съемка этой сцены представляла собой немалые трудности, в том числе и организационные.

Прежде всего, мы почему-то опоздали и к организации съемок приступили лишь в сентябре месяце. Вода была уже холодной, да и осень в 1936 году была довольно ранняя. Правда, когда мы с Б. Н. Сократилиным подъехали к месту будущей съемки, на довольно пустынном тогда острове Декабристов, у дачи Ге, напротив места, где сейчас стадион им. С. М. Кирова, а тогда там тоже было достаточно пустынно и запущенно, мы увидели какого-то купающегося человека. Выяснилось, что

он этим занимается ежедневно круглый год. Он нас обрадовал, обещав найти еще некоторое количество своих единомышленников, и мы несколько воспрянули духом.

Задача была следующая: ночь, шторм, затопленные дома, тонущие люди, спасательные шлюпки, в одной из них Петр. Петр вытаскивает из воды какую-то девушку. Трудоемкая, прямо сказать, задача.

На Неве затопили баржу и выстроили на ней крышу затопленного дома. На противоположном берегу сделали каркасы нескольких зданий и завалили их соломой. Во время съемки они должны были гореть. Несколько глиссеров и моторных катеров, дававших большую волну, создавали «шторм». Ветер был прекрасно обеспечен несколькими аэросанями. Не обошлось, конечно, и без дождя. Несколько пожарных брандспойтов и специальный пожарный катер обеспечили ливень. Возни с ними было невероятно много. Снимать надо было ночью, а с местным электрическим током было плохо. Поэтому пришлось мобилизовать все передвижные электростанции, какие только нашлись на ленинградских киностудиях. Посередине Невы, на низко сидящей барже была установлена батарея метровых кинопрожекторов, кое-какие приборы работали и с берега.

В реке тонули люди (желающих оказалось немало, в особенности когда выяснилось, что после каждого погружения будет выдаваться порция спирта). А на переднем плане тонул дядя Вася Ильин. Василий Степанович Ильин — старый большевик-балтиец, до этого известный борец, приятель Ивана Поддубного. Он просто не мог спокойно сидеть на берегу и смотреть, как какой-то массовочник лязгает в воде зубами, и со словами: «А ну, смотри, как надо»,— разделся, прыгнул в воду и не выходил из нее до самого конца съемок.

Когда вся машина съемки пришла в действие, катера и глиссеры дали большую волну, аэросани — настоящий штормовой ветер, дождь и т. д. , на противоположном берегу запылали наши здания, дали полный свет, все «утопающие» стали «тонуть», а на крыше затопленного здания какой-то человек, страшно жестикулируя, стал взывать о помощи,— в кадр было страшно смотреть. Просто жуть брала.

Потом в кадр вошла большая черная многовесельная шлюпка с Петром I у руля. Кадр получился очень эффектный. Несмотря на всяческие предсказания, на этой съемке никто не заболел, из тех, кто был в воде, во всяком случае.

На этом наши «опорные пункты», пожалуй, и кончились, и мы с Яковлевым могли спокойно оглянуться не только назад, но и взглянуть вперед. Самое главное было найдено и прочно внедрено в процесс создания картины. Общая творческая линия была определена совершенно конкретно. Для нас было ясно, что снимать надо именно так (другие варианты если и возникали, то в большинстве своем оказывались несостоятельными), и теперь оставалось придерживаться избранного и безусловно оправдавшего себя направления. Наш коллектив, хотя и раздираемый внутренними разногласиями, еще раз доказал единство своего ви́дения, своих творческих установок.

Все остальные сцены так или иначе группировались возле наших «опорных пунктов». (Пожалуй, единственным исключением являлась сцена встречи выздоравливающего Петра с Алексеем, явно навеянная известной картиной Н. Ге. Этого нам, конечно, не следовало делать). Наш портрет Петра так и прошел через всю картину без особых отклонений и лишь с небольшими вариациями, вызванными содержанием кадра. Романтическая фотография еще раз оправдала наши ожидания. В сцене, которая является по существу заключительной, торжеством дел петровых, Петр напоминает Меншикову об их разговоре во время ночевки в Новгороде.

Работая в этой сцене над портретами Петра и Меншикова, мы невольно оглянулись на крупные планы, снятые тогда, в начале картины. Общий характер был выдержан с самого начала и до конца. В последних кадрах первой серии, в сцене бегства Алексея, в роли Ефросиньи снималась Ирина Петровна Зарубина, которая в этой маленькой роли еще раз показала себя по-настоящему большой актрисой.

Прекрасную музыку для «Петра Первого» написал очень любимый нашим коллективом Владимир Владимирович Щербачев (опять «Гроза»!). Хорошим звукооператором, тонким художником оказался Захар Исаакович Залкинд. Впоследствии мы с ним хорошо дружили на картине «Маскарад». И, наконец, об ассистентах оператора. Их было несколько, и в силу разных причин

состав их менялся. Всю первую серию со мной провел Владислав Иванович Синицын (в прошлом мой студент в ЛФКТ), о котором ничего, кроме очень хорошего, сказать не могу. Впоследствии мы с ним дружно снимали в блокированном Ленинграде.

Первая серия картины «Петр Первый» была большим достижением, и притом во всех отношениях. Она получила очень высокую оценку и у нас, и за рубежом. Кроме того, первая серия неизбежно должна была стать основой основ для последующей работы над второй, которая во всех отношениях должна была являться логическим развитием тех, если можно так выразиться, «заготовок», творческих и всех прочих, которые были сделаны на первой.

На этом наш старый коллектив, встретившийся впервые в 1928 году на картине «Адрес Ленина» и быстро ставший одним из лучших, свое существование прекратил. Те противоречия, о которых я говорил вначале, а также звонок в дирекцию Владимира Николаевича Долганова, известного профессора окулиста, запретившего мне снимать по крайней мере в течение года, сделали свое дело, и я перешел на давно интересовавшую меня исследовательскую работу по цветному кино, сначала с Михаилом Константиновичем Калатозовым, а впоследствии с Фридрихом Марковичем Эрмлером.

Из коллектива ушел Н. В. Дарьян, работавший с Петровым, начиная с его первой картины «Золотой мед», а в начале второй серии картину покинул Б. Н. Сократилин. Н. Г. Суворов последовал нашему примеру после окончания второй серии. Вторую серию картины «Петр Первый» снимал Владимир Тимофеевич Яковлев.

В конце марта 1938 года ночью мне позвонил из Москвы Анатолий Дмитриевич Головня и поздравил с награждением орденом Трудового Красного Знамени. Это была огромная радость, совершенно неожиданная. Я долго не мог прийти в себя. Награждена была большая группа из нашего коллектива.

В середине апреля в Москве, в Кремле, Михаил Иванович Калинин вручал ордена двум киногруппам: нашей, во главе с А. Н. Толстым, и группе картины «Ленин в Октябре». Таким образом, Борис Израилевич Волчек и я оказались первыми советскими операторами, награжденными орденом Трудового Красного Знамени.

В последних числах марта 1969 года мне позвонил А. А. Гнедков, заместитель директора нового кинотеатра «Прибой», и пригласил на так называемую «вторую премьеру» кинокартины «Петр Первый», посвященную тридцатилетию со дня выпуска картины на экран.

Откровенно говоря, я отнесся к этому несколько осторожно. Картина все время шла на экранах, в том числе и клубных, значит, зрителю она была хорошо известна. Прогнозы из кинематографической среды были довольно иронические, все больше насчет пустого зала. Поэтому в день премьеры, 30 марта, я позвонил Гнедкову и спросил, как дела.

Счастливым голосом Александр Александрович сказал мне, что все билеты проданы не только на утро, но и на вечер и публика требует продления сеансов. (В «Прибое» пришлось пролонгировать показ картины на неделю!)

Когда я вечером подъехал к кинотеатру, на меня накинулись какие-то люди с вопросом: «Нет ли лишнего билета?» Театр был наполнен до отказа, и нас с женой усадили на приставных стульях.

Усилиями того же А. А. Гнедкова была организована очень интересная выставка эскизов, реквизита и т. д., в том числе и некоторых музейных вещей, вызвавшая большой интерес у зрителей.

Я присутствовал и выступал почти на всех вечерних сеансах не только в «Прибое», но и в ряде других больших кинотеатров, по экранам которых «Петр Первый» через 30 лет продолжал свое победное шествие. В кинотеатре «Меридиан» мы выступали вместе с вернувшейся с гастролей И. П. Зарубиной. И везде залы были переполнены. Люди приезжали из пригородов, из новых районов. Из их разговоров, зачастую очень трогательных, я понял, что если среди молодежи некоторые смотрят картину впервые, то очень многие смотрели ее неоднократно, хорошо знают и пришли сейчас, как на своего рода торжество. Видно было, что она по-настоящему запала им в сердце.

Меня необычайно тронуло внимание, с которым зрители смотрели картину, аплодисменты, которые часто раздавались в зале, а ведь зрители были самые разные.

Это говорит об очень многом, и прежде всего о том, что народ принял эту картину, полюбил ее настолько,

что и сейчас, через тридцать лет после ее выхода на экраны мира, еще раз сказал свое веское, решающее слово.

Для советских творческих работников не может быть большего счастья, большей радости, чем такое признание.

Глава 10
«МАСКАРАД»

На картину «Маскарад» меня привела Тамара Федоровна Макарова. Примерно в сентябре 1940 года она приехала к нам в Пушкин, в Александровский парк, где мы с Ф. М. Эрмлером снимали цветной экспериментальный этюд «Осень».

Я помню ее как сейчас — на фоне багровых кленов, в леопардовой жакетке, красной кофточке и русских сапожках. Ее улыбку и задумчивые, немного грустные глаза. «Мы будем снимать «Маскарад»,— сказала она, кладя мне руку на плечо. «Хорошо,— ответил я,— будем снимать «Маскарад».

С этого разговора все и началось.

Симпатии к «Маскараду» у меня были давние. Еще когда мне было лет десять, я, роясь в книжном шкафу моего деда, единственном, к которому я был допущен, где-то между томами Вальтера Скотта и Александра Дюма вдруг обнаружил довольно потрепанную книжку, которая при ближайшем рассмотрении оказалась вторым томом собрания сочинений М. Ю. Лермонтова, издания чуть ли не пятидесятых годов прошлого столетия. Я и тогда очень любил стихи и музыку. Лермонтова, как, впрочем, и большинство других поэтов, знал преимущественно по хрестоматиям и, увидев целый том его стихов, немедленно раскрыл его и сразу напал на «Маскарад», о котором до этого не имел ни малейшего представления. Поначалу я решил, что это какая-то авантюрная драма и с нетерпением ждал, когда же начнут драться на шпагах или стреляться на пистолетах (незадолго до этого я буквально проглотил «Трех мушкетеров» и еще какие-то романы в этом духе), однако ничего подобного не обнаружил и начал подумывать, а не заняться ли мне лучше Майн-Ридом или чем-нибудь вроде этого. Но было в этих стихах, смысл которых

тогда доходил до меня далеко не во всем, что-то необычайно пленительное, какая-то завораживавшая музыка, не дававшая мне оторваться от них, пленительная музыка и ритм лермонтовских стихов,— но понял я это уже значительно позже. И хотя в том возрасте смена впечатлений явление довольно частое, все же некоторые из них сохраняются на всю жизнь, вспыхивают вновь в сознании и даже значительно сильнее, чем первоначально. Так было и с «Маскарадом». Хотя в моих мыслях он и отступил куда-то довольно далеко, но окончательно никогда не исчезал. Время от времени я возвращался к нему, и естественно, что с годами я начинал понимать его все больше и больше. Лет через пять-шесть примерно то же самое произошло у меня с Александром Блоком.

Осенью 1916 года, в ожидании премьеры в Александринском театре, я услышал «Маскарад» в очень хорошем чтении нашего преподавателя словесности Александра Александровича Бородина. Читал он превосходно, и, прослушав лермонтовскую драму в его исполнении, я полюбил ее окончательно и бесповоротно.

«Маскарадом» тогда и в последующие годы увлекались очень многие, в особенности среди молодежи. Сергей Дмитриевич Васильев (Сережа Васильев, милый Серьгиус...) в начале 20-х годов говорил мне, что собирается ставить «Маскарад» в концертном исполнении, а много лет спустя, сидя у нас дома и вспоминая давно минувшие времена, вдруг вскочил и прочел монолог Арбенина перед возвращением Нины из маскарада и, кстати сказать, прочел хорошо.

Я, конечно, видел «Маскарад» в постановке В. Э. Мейерхольда. К сожалению, смотрел я его, будучи перегруженным всяческой работой, очень утомленным. Поэтому хотя я и понимал, что присутствую на мастерски сделанном спектакле, но до меня он в том объеме, в каком я ожидал, как-то не дошел. Может быть, впрочем, что именно тот спектакль, который я смотрел, был не из самых удачных. Во всяком случае, при любых условиях «Маскарад» не переставал меня волновать, и, услыхав предложение Тамары Федоровны, я возликовал всем сердцем.

Возвращаясь из Пушкина домой и поглядывая через окна дребезжащего ленфильмовского автобуса на уто-

пающие в осеннем багрянце деревянные домики, на весь этот столь милый моему сердцу осенний пушкинский пейзаж, я конечно, никак не думал, что вижу его таким в последний раз, что вернусь сюда только лет через пять, уже после войны, и что здесь найду...

Я был весь полон мыслями о «Маскараде», пока еще весьма сумбурными, как это всегда бывает, когда неожиданно узнаешь о том, что надо будет приступить к какой-то новой работе, но сквозь этот сумбур все-таки уже проступали особенности будущей картины.

Прежде всего, лермонтовский «Маскарад» — по существу, готовый сценарий. Кое-какие переделки, может быть — приблизить к условиям и возможностям кинематографа, конечно — метраж (уж этот метраж, сколько мы выкинули в «Грозе» хорошего материала — такую сцену, например, как «Почему люди не летают?» И все из-за прокатных норм). Кроме того, стихи. Весь сценарий в стихах — следовательно, надо найти соответствующее построение картины. Пожалуй, до нас никто ничего подобного не делал. Режиссер Сергей Аполлинарьевич Герасимов, очень ценимый мною человек и режиссер. Очень люблю его картины, его содружество с Тамарой Федоровной Макаровой, особенно «Семеро смелых», «Комсомольск» и, пожалуй, прежде всего «Учитель». Но они ведь никогда на таком материале не работали... И почему-то у меня в памяти возникают Медокс из «СВД», стреляющий эсер в «Обломке империи», еще кое-что. Что, казалось бы, общего? И все-таки я вдруг уверовал в «Маскарад» в его режиссуре. А Тамара Федоровна? К тому времени уже известная создательница ряда образов советских женщин в кино. Женя Охрименко в «Семеро смелых», Наташа Соловьева в «Комсомольске», особенно Аграфена Шумилина в «Учителе». Что удивительного, что она на какое-то время решила заглянуть в прошлое, в классику? Мы с ней уже как-то мечтали о «Мадам Бовари», хотя русская классика была бы, конечно, ближе. Но путь туда после комсомольских картин не так уж близок и прост. И в этом отношении роль Нины в «Маскараде» — одна из главных в картине, не только сама по себе интереснейшая роль, но и великолепная подготовка, лаборатория для создания многих образов русской классики. Летом 1941 года намечается лермонтовский юбилей. Сто лет

со дня гибели. Торжественное заседание в Большом театре в Москве и показ картины. Впрочем, до заседания надо еще дожить, а картину снять. Не так все просто. (Ох, как не просто все оказалось!)

А с чем приду на картину я сам и с кем? «Маскарад» — это, конечно, мой материал. Наша старая романтическая фотография как бы специально придумана для него. В особенности — если бы с нами работал Суворов. Но по причинам, которых я сейчас просто не помню, это отпадало, и я об этом, естественно, очень жалел. Ведь с Николаем Георгиевичем мы понимали друг друга буквально с первого взгляда. Так же, как когда-то с Петровым.

Со мной придут Л. Е. Сокольский и М. С. Магид. В прошлом мои студенты, после «Петра Первого» они пришли ко мне в цветной сектор. Работа в цветном секторе, весьма нелегкая из-за сложности и неосвоенности тогдашнего процесса, значительно расширила наши представления и сплотила нас. Я понимал, что мы являемся очень хорошей операторской группой, может быть, даже лучшей на студии, и «Маскарад» меня особенно не устрашал. Надо найти общий язык с Герасимовым и с тем художником, который будет у нас работать. Вот примерно какие мысли одолевали меня, пока мы ехали по хорошо знакомой мне дороге, через Египетские ворота, Кузьмино, Пулковские высоты. Они не очень меня пугали, просто их надо было расставить по местам и по возможности конкретизировать. Беспокоили меня два момента: кто у нас художник и кто Арбенин.

Пока что это были все лишь самые приблизительные наметки. Разговор в парке и мысли после него. Тем не менее я устроил военный совет с Магидом и Сокольским, на котором мы решили, что «Маскарад» задача для нас вполне посильная, творчески нас вполне устраивает, и если последует реальное предложение, то отказываться от него не следует.

Вскоре я поговорил с Сергеем Аполлинарьевичем. Как я предполагал, поняли мы друг друга очень быстро, что было довольно естественно, учитывая длительность нашего знакомства, общность многих творческих взглядов и т. д. Творчески он вырос в группе ФЭКС, в которой изобразительная сторона всегда была одним из краеугольных камней картины. Он дружил с Москвиным,

с Енеем, а с ними крепко дружил и я, так что общий язык мы нашли сразу же.

Меня, конечно, очень беспокоил вопрос о художнике, поскольку с Суворовым ничего не получалось. Мы перебрали несколько кандидатур, пока не договорились с С. Л. Мейнкиным, с которым я начинал еще «Адрес Ленина», а потом работал в «цветном». На «Маскараде» он показал себя с самой лучшей стороны.

Но оставалась главная забота — Арбенин. Центральная фигура лермонтовской драмы, на которую неизбежно приходилось ориентировать все остальное. Этот вопрос волновал нас с самого начала. Мои милые старые друзья, Варвара Николаевна Спасская и Эмиль Михайлович Галь, ассистенты Герасимова, великолепные работники и такие дорогие мне люди, буквально с ног сбились, отыскивая мало-мальски подходящие кандидатуры, но довольно безуспешно.

Был, конечно, актер, исполнение которым роли Арбенина в театре можно было рассматривать как классическое. Я имею в виду Юрия Михайловича Юрьева. Но, при всем нашем уважении к нему, к созданному им в театре образу, мы понимали, что съемки в кино, чаще всего в две смены и без выходных дней, в его возрасте будут ему просто не под силу. Кроме того, нас интересовала не столь устоявшаяся в течение долгих лет классика, а новый поиск, которого от Юрия Михайловича было, конечно, трудно ожидать.

Возникал еще один вариант. Сергею Аполлинарьевичу очень хотелось сыграть эту роль самому. Мы даже сняли такую пробу, кажется, сцену в спальне Нины после ее возвращения из маскарада. Проба давала все основания думать, что при дальнейшей настойчивой работе мог бы быть достигнут интересный и своеобразный результат, но Сергей Аполлинарьевич очень правильно рассудил, что соединение в одном лице исполнителя главной роли и режиссера в такой картине, как «Маскарад», может привести только к совершенно излишним, и может быть, даже непреодолимым затруднениям, и отказался от этого. Говоря откровенно, был такой момент, когда я в глубине души пожалел об этом, хотя и понимал все благоразумие его поступка.

В общем Арбенина не было, и это нас, конечно, очень нервировало. В особенности нашего директора

картины Михаила Осиповича Левина, одного из лучших на «Ленфильме», много лет проработавшего с Е. В. Червяковым и Ф. М. Эрмлером. От-то уж лучше всех понимал, в какой цейтнот мы попадали. Нам стало немного легче на душе, когда мы узнали, что в Москве ведутся переговоры с Николаем Дмитриевичем Мордвиновым, который исполнил роль Богдана Хмельницкого в одноименной картине.

Переговоры, насколько я понимаю, были довольно сложны — ведь Мордвинов был одним из ведущих актеров театра, и когда начался разговор о съемках, то естественно, особого восторга там не испытали. Однако постепенно все уладилось, и мы с нетерпением ожидали приезда Николая Дмитриевича и первых пристрелок на пробах.

В жизни я Николая Дмитриевича никогда не встречал, но понимал, что актер, сумевший создать такой убедительный образ Богдана, какой я увидел на экране, должен быть поистине замечательным. Мне казалось, что, помимо всего, он должен быть человеком богатырского сложения и повадок. Как все это можно увязать с Арбениным, я себе не очень представлял.

Я познакомился с ним через несколько дней в нашем кабинете. Передо мной стоял высокий, подтянутый человек в элегантном сером костюме. Держался он очень просто и сдержанно, лишь иногда в больших, красивых глазах вдруг загорались искорки и лицо озарялось пленительной, чуть лукавой улыбкой. Трудно даже представить себе, каким он бывал тогда обаятельным. Я подумал, что если он сумел создать такого Богдана, какого я видел на экране, абсолютно не похожего на него в жизни, а теперь берется за Арбенина и, наверно, убежден, что сумеет по-настоящему исполнить эту роль, то каким же он должен быть актером, каким огромным диапазоном перевоплощения должен он обладать.

И вот через несколько дней опять метаморфоза и на этот раз на фотопробе. Того Мордвинова, которого я видел у нас в кабинете, уже не было. Передо мной стоял не актер в новой роли, а совершенно новый для меня человек — Евгений Александрович Арбенин — красавец, щеголь, прирожденный барин, любезный и обворожительный. Но вдруг в его глазах вспыхнуло мрачное пламя, лицо стало трагическим и страшным, демониче-

ские страсти, терзавшие этот сложный и противоречивый характер, рвались наружу... Все это было необычайно точно и убедительно. Стоявший рядом со мной Фридрих Маркович Эрмлер, тогдашний художественный руководитель «Ленфильма» (пожалуй, лучший худрук, который у нас был после А. И. Пиотровского), сказал: «А ведь Арбенин теперь у нас есть».

Я не помню всех подробностей пробных съемок, но с первого же раза я почувствовал, что в кадр входит не исполнитель роли, а живой Арбенин.

Николай Дмитриевич настолько полюбил этот образ, настолько вжился в него, что Арбенин стал для него второй натурой. Даже когда картина была окончена и, казалось бы, ничто не заставляло его думать о ней, уже после войны, когда созданные им в театре образы Отелло или Лира должны были бы заслонить образ Арбенина, он все время возвращался к нему. Его большой успех в этой роли в театре, увенчанный в 1965 году Ленинской премией, был выношен в течение многих лет. Николай Дмитриевич неоднократно говорил мне, что начало этому было положено тогда, на нашей картине, и что он навсегда сохранит глубокую признательность Тамаре Федоровне Макаровой и Сергею Аполлинарьевичу Герасимову, которые дали ему возможность работать над этим образом.

Подружились мы с ним сразу, в самом начале картины. Как-то совершенно случайно он оказался в моей операторской кабине, мы уселись в ампирные кресла карельской березы, остатки большого гарнитура, стоявшего когда-то чуть ли не в Государственном Совете и волею судеб доживавшего свой век на «Ленфильме», и у нас завязался неторопливый разговор об операторской работе и актере и о прочих связанных с этим вещах. Оказалось, что Николай Дмитриевич знал мои ранние картины, которые мы делали еще с Владимиром Михайловичем Петровым, и помнит, как они были сняты, в особенности «Фриц Бауэр» и «Беглец». Он заметил, что исполнитель главной и единственной роли в «Беглеце», остальные были просто маленькие эпизоды, Геннадий Михайлович Мичурин, наверное, очень тонкий актер, если сумел так мастерски вести себя в кадрах, построенных на столь смелом ведении светотени. Я с удовольствием подтвердил это и заметил, что,

очевидно, Николай Дмитриевич сам прекрасно разбирается в таких делах. Попутно я вытащил «Горе от ума» с иллюстрациями Д. Н. Кардовского, купленное мною по дороге на студию. Оказалось, что Николай Дмитриевич хорошо знает это издание. Он показал мне несколько рисунков, на которые я раньше не обратил внимания, и сделал ряд очень интересных замечаний. Постепенно мы перешли на «Маскарад». Его, конечно, интересовало, как мы собираемся снимать эту картину. Я ответил, что мы не раз обсуждали этот вопрос и с С. А. Герасимовым, и с художником С. Л. Мейнкиным, и, конечно, между собой с моими ближайшими сотрудниками по этой картине, операторами М. С. Магидом и Л. Е. Сокольским, о которых я уже упоминал.

В «Беглеце» большой капиталистический город, жестокий и беспощадный, ощущение которого было создано на экране за счет очень рискованной комбинации неожиданных световых эффектов, использования особых объективов и декораций, специально построенных в расчете на этот прием художником Н. Г. Суворовым, был по существу основным партнером Мичурина. В «Маскараде» мы собирались исходить прежде всего из характера лермонтовской драмы, вполне реалистичной, но дававшей все основания к закономерному использованию средств романтической фотографии.

Говорили мы на эту тему долго и темпераментно и незаметно перешли на «ты».

Драма Лермонтова была, как я уже говорил, превосходным сценарием. К сожалению, кинематограф появился несколько поздно. Какими великолепными сценаристами были бы Пушкин, Лермонтов, Островский, Толстой...

«Маскарад» написан в стихах, и это ставило перед всеми нами ряд новых и неожиданных задач и определяло очень многое, прежде всего метод ведения всей картины, вероятно, в корне отличный от общепринятых. Так, чтобы не получилась декламация перед аппаратом. Отсюда известный характер режиссуры, актерского исполнения, построение мизансцен и, не в последнюю очередь, изобразительного решения, которое нас, операторскую группу, волновало больше всего.

С Сергеем Аполлинарьевичем Герасимовым мы работали впервые. Мы знали его как обаятельного чело-

8 Заказ № 2020

века и интереснейшего режиссера и с каждым днем работы все больше и больше влюблялись в него. И хотя окончательный вывод можно сделать лишь после съемки нескольких первых объектов, уверенность в том, что в совместной работе мы безусловно найдем друг друга, росла все больше и больше.

Самое главное — надо было найти два образа — Арбенина и противоположный ему и вместе с тем необычайно тесно связанный с ним образ Нины. И исходя из этого строить всю картину. Исполнители были, но исполнители это ведь еще только начало работы. Образ будет тогда, когда Арбенин или Нина взглянут в зал с экрана и зритель ни на мгновение не усомнится в них. А это могло получиться только в результате очень упорной и настойчивой работы всего коллектива.

Основным был, конечно, образ Арбенина. Николай Дмитриевич работал над ним с такой страстью, какую я, пожалуй, ни у кого из актеров не наблюдал. Он буквально до всего старался добраться сам, пережить, выносить все в себе самом. А каких это требовало сил и нервов! Мы это понимали и ценили, стремились идти ему во всем навстречу. Он это тоже понимал и ценил. Ему у нас нравилось, и он старался понять наш метод работы. На одной из первых съемок он сказал: «У вас здесь все по-другому, очень занятно. Нужно изучить «почерк» вашей группы. Мне у вас нравится».

Я запомнил его разговор с Антоном Иосифовичем Анджаном, одним из лучших советских гримеров, временно работавшим с нами на наших пробных съемках. Казалось, все было найдено и даже очень хорошо, но Николаю Дмитриевичу все не хватало какого-то окончательного акцента, окончательной точки, и это нервировало их обоих. Наконец, Анджан спросил: «Ну, а каким вы видите Арбенина?» Мордвинов, помедлив, ответил: «Вид?! Ну вот если бы у орла подбили крыло... То летел-парил, а то вдруг свисло крыло, и летит орел кувырком на землю и знает, что через мгновение — смерть, а сделать ничего не может, висит крыло...» Анджан взял щипцы и, пока они грелись, долго смотрел на Николая Дмитриевича. Потом бросил прядь на лоб...

— Так, что ли?

— Вот именно. Теперь только убрать все кудряшки и будет все как надо.

Потом Николай Дмитриевич говорил, что у него сердце ёкнуло, когда он увидел эту прядь. «Я же ее знаю, а вот никак не мог до нее добраться».

Я привожу этот разговор не только по памяти, но и по запискам Николая Дмитриевича, которые он, к сожалению, не успел обработать. Он очень характерен для него. Таким он был во всем. Всегда, прежде чем остановиться на чем-нибудь, найти нужное решение, все равно, с кем — с режиссером, оператором, художником, гримером и т. д., — всегда поиск и поиск, притом очень взыскательный, очень строгий.

Постепенно контуры общего построения картины намечались все яснее, и можно было суммировать некоторые соображения изобразительного порядка. Мысли мои складывались примерно таким образом:

Лермонтов для меня — самый романтический поэт и вместе с тем самый реалистический. Таким я его, во всяком случае, всегда ощущал. С соответствующими поправками, конечно, на время и среду. Его драма «Маскарад» — маскарад чувств, маскарад нравов, горькая обличительная сатира на современное ему общество, столь нелюбимое и презираемое, в котором он вырос, воздухом которого должен был дышать, которое его убило. Произведения Лермонтова, стихи, которые мы так любили, были для нас бесконечно многим (для меня очень, очень многим, даже тогда, когда я их еще почти не понимал, их неизъяснимая музыка, их ритм), так же, как и его великолепная проза. Все это в значительной мере определяло наше отношение к «Маскараду», входило, если можно так выразиться, в «фундамент» нашего будущего произведения. Портреты Арбенина и Нины, понимаемые в самом широком смысле и в форме, с которой мне еще ни разу не приходилось встречаться. Я не мог себе представить обычный, даже очень хорошо исполненный крупный план — выразительно освещенное лицо, какая-то лампа на заднем плане. Нет, эти образы виделись нам только в движении, в сложном внутрикадровом монтаже, трепетном пламени свечей, проходах среди толпы людей, такой суетливой и пустой. Стихотворная форма сценария, его длинные монологи вынуждали к сложным съемкам с движения, к какой-то особой динамике кадра, которую еще предстояло найти. Романтическая фотография была как будто специально

создана для этой картины. Но здесь ей следовало быть очень драматичной, и если оглянуться назад, то корни ее, пожалуй, должны бы лежать не в «Петре Первом» и «Грозе», а дальше, в «Беглеце» и «Фрице Бауэре», но тогда я бы не посмел и подумать о том, что предстояло сделать сейчас.

Очень много свечей — в канделябрах, торшерах, люстрах, целое море огня. Лица, то возникающие в ярком свете, то уходящие в тень. Активно действующий источник света, введенный в кадр. Если в «Петре Первом» канделябр с горящими свечами имел, главным образом, бытовое, иногда игровое значение, то в «Маскараде» он должен был быть элементом не только декоративным, игровым, и даже до какой-то степени экспозиционным,— здесь он должен был быть кульминационным, может быть, даже определяющим акцентом в той световой гамме, возможно короткой и с провалами, а возможно, и наоборот, очень плавной, без которой создание определенных и для нашей картины обязательных настроений изобразительного порядка было бы просто невозможно.

Вот какие безумные мысли терзали не только меня, но и Магида с Сокольским. Но если за несколько лет до этого о подобных делах можно было только мечтать, то сейчас в технике «Ленфильма» имели место кое-какие сдвиги, которые позволяли отнестись к нашим планам вполне реально.

На «Ленфильме» была организована светотехническая лаборатория, и во главе ее стоял молодой и очень способный инженер Владимир Георгиевич Пелль. Кроме него работало еще несколько человек, фамилий которых я, к сожалению, не запомнил. Все это были энтузиасты в полном смысле этого слова. Помимо всякой исследовательской и экспериментальной работы, они сумели сконструировать и где-то запустить в производство, и притом в достаточном количестве, несколько типов полуваттных осветительных приборов с линзами Френеля, о которых мы до этого могли только мечтать. Особенно ценны были для нас маленькие приборы, которые в обиходе именовались «бэби». Они очень развязали нам руки при расстановке света.

Не менее важным обстоятельством было получение большой партии действительно высокочувствительной

пленки «Ультра рапид — Агфа», которая позволила нам работать с минимальным количеством света, что при наших творческих установках было весьма важно. Все это дало нам возможность приступить к решению задачи, на которую мы раньше и мысленно не дерзнули бы.

Первый эксперимент мы произвели в домашних условиях. На фотоаппарат «ФЭД» мы с помощью изоляционной ленты приделали высокосветосильный объектив и, зарядив «ФЭД» этой пленкой, дома у Льва Евгеньевича Сокольского произвели несколько снимков при лампе в сто ватт, из которых при относительно здравом рассуждении не должно было получиться ничего путного. Тем не менее, однако, получилось, и притом вполне пристойно. Это окрылило нас настолько, что мы, особенно не задумываясь, смело приступили к дальнейшему.

Для нас было очень важно показать Арбенина—центральный образ картины — с самого начала таким, каким мы его мысленно видели. Помимо всего нам надо было с самого начала проверить общность нашего ви́дения. Прежде всего с Сергеем Аполлинарьевичем Герасимовым и, конечно, с Семеном Львовичем Мейнкиным. Ведь мы впервые работали вместе.

Драма Лермонтова начиналась в игорном доме. Пожалуй, для первого показа героя, для его «портрета» в том смысле, в коем мы понимали этот термин, ничего лучшего придумать и нельзя было. Но нам не хотелось начать показ Арбенина вот прямо так — в лоб. Мы решили ввести небольшую, если можно так выразиться, прелюдию, которая начиналась еще во вступительных надписях, в так называемой «шапке» картины, мастерски исполненных художником цеха комбинированных съемок — Мариной Ивановной Бологовской. После лермонтовского эпиграфа и основного титра с названием картины все последующие шли на фоне взятых из картины кадров, главным образом из сцен маскарада в залах дома Энгельгардта, как бы вводящих зрителей в ту обстановку, в которой будет разворачиваться действие. В конце титров эти кадры переходили в планы мчащихся серых в яблоках рысаков, и с этого начинается картина.

Ночь, метель, Петербург. Серые рысаки мчат Арбенина по набережной в игорный дом... Петербургская ночь, метель, тройка, игорный дом. Сколько раз возни-

кали они в стихах русских поэтов. Но после подготовительных работ по «Маскараду», когда Лермонтов стал так близок и дорог, как никогда, очень многое, даже Блок, зазвучало как-то по-новому. Лермонтовские стихи, их музыка и ритм, как много они дали.

Ночь, метель, Петербург и т. д... легко, конечно, написать, ну, а как снять? И притом так, чтобы при всей романтике решения никак не погрешить против реализма? Потому что ведь можно было мыслить и так: Ночь! Страшная петербургская ночь! Метель! Блоковская метель! Кони, как призрак, как некий фантом, мчат Арбенина по заснеженной набережной навстречу его судьбе, ну и так далее. Такой подход нас, конечно, не устраивал. Было еще предложение — рирпроекция. Снять с движения фон, а потом в ателье на этом фоне кусок саней с сидящим Арбениным. Это, конечно, тоже никак не подходило.

Мы решили снимать все на натуре, по-настоящему. Для этого нам надо было использовать до предела те технические средства, которые в то время были в нашем распоряжении. Наша работа в цветном секторе, где съемочные возможности были более чем ограниченны, оказалась в этом отношении очень хорошей школой. В основу расчетов, на которые и Магид, и Сокольский всегда были большие мастера, легла светочувствительность пленки рапид, которая по тем временам могла смело рассматриваться как очень высокая. С освещением было несколько сложнее, однако, по здравом размышлении, мы решили изготовить специальные стояки в виде буквы Г с таким вылетом стрелы, чтобы сани проезжали под зеркальной лампой в три киловатта, укрепленной на его конце. Эти стояки расставили на таком расстоянии друг от друга, чтобы мчавшиеся сани попадали в световое пятно, даваемое лампой, уходили из него в тень, потом снова оказывались в световом пятне и т. д.

Так как операторской автомашины для съемок тогда не было, мы были вынуждены использовать для съемок старую легковую машину, большую, открытую, с хорошей амортизацией. Спереди и сзади внизу на небольшом расстоянии от мостовой были сделаны небольшие выносные площадки, на которых умещались, и притом с трудом, съемочный аппарат, Магид (он был небольшого роста и худощавый) и, с известными усилиями, Сокольский, который и тогда не был ни маленьким, ни худеньким. Я туда никак не влезал. Что касается метели, то были, конечно, доставлены в соответствующем количестве снег, опилки, были использованы ветродуи и т. п. После съемок первых кадров «Петра Первого» с проездом возка меня по этой части было трудно удивить. Что же касается мороза, то природа снабдила нас им в изобилии.

Наши расчеты себя полностью оправдали, а чувствительность пленки даже превзошла наши ожидания. Съемка производилась на набережной Невы, спиной к Исаакиевскому собору и Медному всаднику. Задуманное нами очень эффектное распределение светотени в кадре не только полностью себя оправдало, но проработался даже противоположный берег Невы, котрый мы и не пытались захватить, а на одном из дублей, если присмотреться повнимательнее, можно было рассмотреть идущий на том берегу трамвай.

Таким образом, мы добились очень сильного выразительного введения в картину, включая туда и вступительные надписи, которые, благодаря интересному и правильному замыслу, органично в нее влились. Оно сопровождалось монтажом наиболее интересных фрагментов из превосходной музыки к картине, написанной Венедиктом Венедиктовичем Пушковым. Особенно сильное впечатление производила при появлении на экране Арбенина тема романса Нины в оркестровом исполнении фортиссимо, как некий глас судьбы.

Вслед за этим — игорный дом. Сцена с проигрышем князя Звездича и появление Арбенина. Мы видим его в зеркале. Разговор с Казариным и со Шприхом, а затем он и проигравшийся Звездич идут вдоль длинного буфетного стола, уставленного всяческими яствами. Трепетный свет свечей в тяжелых ампирных канделябрах, проплывающих перед движущимся аппаратом, очень живописно выглядят лица Арбенина и Звездича на полупогашенном фоне, и хотя идут они рядом, основной акцент — на Арбенине. Фон погашен, но активен. Мелькнула на заднем плане полукруглая арка, и на секунду показались понтирующие игроки, окутанные облаками табачного дыма. Какие-то люди сидят в глубоких креслах, их еле видно, человек с перекошенным от ужаса

лицом, очевидно, потерявший все, вдруг выдвигается вперед. Он почти засвечен, но в этой ситуации эта засветка неожиданно психологически совершенно оправдана, она как-то очень правильно действует на зрителя. И перед этим «фоном», если только его можно так назвать, медленно переходя из света в тень, почти шествует Арбенин и за ним Звездич.

. . . Как колесо вертелось счастья.
Один был вознесен, другой раздавлен им.
Я не завидовал, но и не знал участья. . .

Почти исповедь. . .

Этот проход — 180 метров пленки. Он требует огромного актерского напряжения и мастерства, ну и режиссерского и операторского, конечно, тоже.

Буфетный стол кончен, за ним арка, лесенка, виден игорный зал. Последний разговор с Звездичем. Крупные планы Арбенина очень выразительные и запоминающиеся. Прежде всего за счет мастерства Мордвинова. Он уходит в зал. Сцена окончена.

Первая серьезная встреча с Мордвиновым за аппаратом. Сцена, в которой мы все нашли друг друга. Николай Дмитриевич, как никакой другой актер, чувствовал себя в кадре, он просто видел себя в нем. Видел таким, каким будет на экране. Как я убедился, он очень хорошо понимал свет, его значение, как средства выражения. И поэтому всегда старался вникать в расстановку света в павильоне. Я не помню случая, чтобы он не попал в установленный свет или вышел из фокуса. И притом делал это вполне естественно, как будто Евгений Александрович Арбенин просто решил пройти или остановиться именно здесь, а не в другом месте. И это в самых сложных кадрах. Как хорошо, как радостно было с ним работать.

Если эта сцена потребовала от всех нас очень большого творческого и всякого другого напряжения, то и дала она нам очень много. Мы поняли, что с Сергеем Аполлинарьевичем Герасимовым у нас установился общий, конкретный язык без всяких сложных, велеречивых высказываний, столь мешающих настоящей работе. Возвращаясь к терминологии нашего петровского коллектива, знаменитый «шанкрет» был достигнут без особых затруднений. О подлинном контакте с Николаем

Дмитриевичем Мордвиновым я уже писал. Наконец, полностью оправдалась расстановка сил внутри нашей операторской группы, наметившаяся еще во время нашей работы в цветном секторе. Здесь, на нашем первом серьезном павильоне, нам удалось решить несколько основных задач, на которых впоследствии строилось изобразительное решение всей картины. Как я уже упоминал, мы придавали большое значение определенному световому эффекту, который я несколько условно назвал трепетным пламенем свечей. Кстати, по своему смыслу это определение вполне соответствовало тому, что мы хотели получить, и думаю, что до какой-то степени нам это даже удалось. Мы решали эту задачу с помощью использования высокочувствительной для того времени пленки, введенного в кадр нужного по замыслу источника света (свечей в канделябрах, торшерах и т. д., ламп в круглых матовых абажурах и проч.) и применения новых, опять-таки для того времени, полуваттных источников света, о которых я уже говорил, в особенности столь излюбленных нами малых «бэбок», дававших очень устраивавшие нас световые пятна. Соответствующее сочетание этих элементов дало возможность достигнуть светового эффекта, сыгравшего немалую роль в создании настроения, своего рода «атмосферы», столь необходимых для нашей картины.

Николай Дмитриевич Мордвинов проявил на этих съемках не только исключительную актерскую дисциплинированность и умение держать себя в кадре, чем, конечно, окончательно пленил нас, но и такое вдохновение и мастерство, что я вновь испытал такое же наслаждение, как при съемке прощания Катерины (А. К. Тарасовой) с Борисом (М. И. Царевым) в «Грозе», когда я единственный раз в жизни настолько увлекся актерским исполнением, что даже забыл выключить аппарат. Когда я рассказал об этом Мордвинову, он рассмеялся. «Для тебя твоя Алла Константиновна эталон»,— сказал он. «И к тому же превосходнейший»,— добавил я.

Незадолго до съемок игорного дома мы с ним разговорились об этой сцене, об Арбенине и картине вообще. Некоторые из его мыслей я запомнил, а впоследствии мне удалось проверить их по его записям, отрывочным, не предполагавшимся для опубликования и для меня таким дорогим.

«Игорный дом. Запах прокуренных пиджаков, сюртуков — сиречь Казарин, с которым, может быть, прошла молодость, а может быть, были биты вместе, били вместе — нет, все-таки не то... Но Казарин мелкая, завистливая сволочь и теперь съехал до Шприха, а Арбенин поднялся в глазах общества до Звездича, а по существу — выше всех вокруг него вращающихся.

Пора реакции, пора падения всех интересов общественных, гражданских... Пожалуй, это самое верное, и этого надо добиваться и прописать в роли резко по контуру. Это меня увлекает в «Маскараде» и Лермонтове.

Шприхов Арбенин знает, это Третье отделение — с такими он не якшался и Казарину не позволял. Ростовщик и «стукач».

Надо пробовать образ в максимуме и минимуме. Амплитуда чувств должна быть огромной.

Стихи надо читать так, чтобы они сами просились и родили музыку...»

«Ну, а что ты хочешь внести во все это? Что такое твой «трепетный пламень свечей» помимо всякой техники, которой так виртуозно дирижирует Сокольский? Откуда он у тебя взялся и почему он стал дорог тебе и, между прочим, мне? Ты его как, только чувствуешь или пытался проанализировать?» — Николай Дмитриевич смотрел на меня пытливо и внимательно.

Я на минутку задумался, потом сказал: «Все эти вопросы возникали и у меня самого. Много чего привело меня к этому пламени, да к тому же еще трепетному.

Неизъяснимые музыка и ритм (такие трепетные музыка и ритм) лермонтовских стихов, таких дорогих и необходимых еще с детства. Всяческая романтика, в музыке, например, Шуман и Шопен, его Третья фортепьянная и виолончельная сонаты, старинный русский романс, Алябьев и прочие. Чайковский. Трио памяти великого артиста и еще кое-что. Кое-какие рисунки Д. Н. Кардовского к «Горю от ума», которые ты знаешь. Наконец, картина московского художника Виноградова «Вечер», которая никакого отношения к Лермонтову и «Маскараду», в частности, не имеет, но в которой я ощутил какое-то созвучное настроение. Много еще чего такого, что мы еще не успели, не сумели проанализировать, но что было нам очень дорого и что в свое время привело нас с Москвиным к романтической фотографии.

Ведь то, что мы делаем сейчас, это ее очередной этап. Живопись здесь играет малую роль. Во-первых, Лермонтову в этом отношении почему-то не повезло, почти никто из больших художников его не иллюстрировал, а во-вторых, ты ведь знаешь, я не очень люблю забираться в сложные рассуждения об изобразительном искусстве, когда надо думать, как снимать картину».

«Это ты хорошо делаешь,— сказал Мордвинов,— нет ничего хуже подражаний, в особенности подсознательных...»

Одно высказывание Николая Дмитриевича меня очень обрадовало. Я сам хотел поговорить с ним по этому поводу, но он предупредил меня. «Точность, благородная ясность — вот стиль высокого исполнения.

Идейная оснащенность, чувство и оснащение современного человека, глаз сегодняшнего артиста — вот залог глубокого прочтения, глубокая оснастка для сегодняшнего прочтения «Маскарада».

Таких разговоров, таких высказываний было много, кое-что я запомнил и даже записал. Ведь тогда, перед войной, мы с Москвиным не оставляли мысль о книге, которую собирались написать, и мысли Николая Дмитриевича были бы весьма полезны.

Когда мы после войны встретились с Мордвиновым, то оказалось, что он все время вел запись своих мыслей, в особенности во время работы на «Маскараде». Это подало нам идею написать что-нибудь вроде исследования о взаимосвязи между работой актера и изобразительным решением картины, взяв за основу «Маскарад».

Намерения у нас были хорошие и, насколько я понимаю, действительно нужные, но Николай Дмитриевич жил в Москве, а я в Ленинграде. Поэтому мы очень долго примерялись и переписывались. Очень интересно в этом отношении одно из его последних писем.

«Вяч-Вяч, дорогой!

Ты спрашиваешь меня: учитывает ли актер изобразительную сторону во время работы вообще и во время съемок в частности.

Не знаю, как другие актеры, но мне такая мысль не только приходила в голову, но я живу с нею все время — это мой принцип работы над ролью.

Не выраженное — не искусство.

Если раньше я шел по этому пути скорее интуитивно или ощупью, то с началом работы над Отелло, я занимался этим вопросом особенно пристально, сознательно и направленно. Я штудировал «возрожденцев» и сугубо пристально Микеланджело и Леонардо да Винчи. Закон противодвижения, на котором я строил внешнюю выразительность роли, особенно пленял меня в Отелло.

Я всегда любил выразительно, выисканно построенную мизансцену, острую характеристику, т. е.— изобразительную сторону образа, а в киноискусстве — ракурс. Кстати сказать, потому меня меньше увлекает нейтральное, незаметное, хотя иногда по-своему и выразительное. А может быть, характер моего искусства не принимает статики. Во всяком случае, даже в бытовой роли я ищу выразительность, выстроенную по законам этой роли, но для нее одной характерную. Такое мне удалось сделать, например, в моей последней работе — признана она большой моей удачей — в роли старого кадрового рабочего Забродина в пьесе «Ленинградский проспект».

Кроме того, я немного занимаюсь фотографией, следовательно, тщусь ставить кадр и найти его, если не организовать, т. е. и как актер я сознательно или по привычке становлюсь относительно объектива соответственно моему представлению о выразительности данного образа, причем выразительности разной для цыгана, Богдана, Котовского или Арбенина. В одном и том же положении может оказаться каждый из этих людей, но мне надо найти не их общее, а их отличное, потому что и их общее будет различно, если я, артист, буду точно знать, чем общее отлично у каждого из них.

Я в своем искусстве очень люблю разгадать автора, решить, как этого автора понимаю я, артист Мордвинов, какими духовными, идейными, стилистическими и пр. особенностями один автор отличается от другого, равно и в выражении ищу особенности именно для этого автора.

Я видел, что ты понимал меня в работе, разделял мои пристрастия и поощрял эту любовь.

Я как-то попросил тебя: «Поработай-ка со мной, поищи свет, потщательнее поставь в кадре. . .» Помнишь, что ты мне ответил на это? Ты сказал: «Да ну тебя к черту! Тебя хоть вверх ногами поставь, все равно получится Арбенин».

В этом много преувеличенного, но говорит ответ за то, что арбенинская выразительность была найдена, сидела крепко и не сбивалась на выразительность «вообще» или вообще на невыразительность. Так я понял твой ответ на мое беспокойство, и этот ответ меня успокоил.

А в результате трех желаний — твоего, Герасимова и моего, получилось то, что, например, «Ленфильм» позволил себе роскошь даже Онегина — хоть он коренным образом отличается от Арбенина, а главное не лермонтовский, а пушкинский герой,— снимать, как мы записали нашего Арбенина. Уж я не говорю о том, что образ был так угадан, для трактовки лермонтовского героя оказался обязательным, что пока актеры Советского Союза играют Арбенина только так.

Вот мои мысли на вопрос, тобою заданный.

Извини, друг, что ответ напечатал, я оставляю копию на случай, если мне придется писать об Арбенине и дорогих моему сердцу днях работы с вами.

24.2.1965.»

Объект «Игорный дом», в особенности наш большой проезд вдоль буфетного стола, имел очень большой успех по всем линиям. Николай Дмитриевич радовался так, что я даже удивился. Действительно, получился он очень хорошо. «Вот здесь я действительно Арбенин,— сразу же заявил он, а потом немного погодя:— Щедро, добротно, красиво, серьезно по свету, композиции и даже по исполнению». «По твоему исполнению прежде всего»,—сказал я ему. «Тебе действительно нравится?»— спросил он. «Настолько, что мы сегодня переснимем весь проезд, то, что мы смотрели, была только проба»,— сказал подошедший незаметно Герасимов.

Мы пересняли четыре дубля. Художественный совет и художественный руководитель студии Ф. М. Эрмлер заявили, что материал первоклассный, что операторская работа на очень высоком уровне, ну, а по поводу Арбенина — сплошной дифирамб.

Для нас было ясно, что по нашей линии основной принцип изобразительного решения картины найден и из него можно смело исходить в течение всей дальнейшей работы и, что, конечно, самое главное, образ Арбенина фактически решен.

В этом мы не ошиблись.

Было еще много павильонов, которые, как всегда любовно и с большим пониманием выстроил милый Семен Львович Мейнкин. И в этих павильонах было, конечно, много сцен, в которых разворачивалась судьба Евгения Александровича Арбенина, горестная и драматичная. Нет смысла описывать подробно каждую в отдельности, хотя и трудно не упомянуть некоторые из них. Маскарад в залах дома Энгельгардта, лестница— море света, чудесный вальс, написанный В. В. Пушковым, такой зовущий к танцу и вместе с тем такой мечтательный и немного грустный, и море масок и одна из них, баронесса Штраль — Софья Зиновьевна Магарилл, прекрасная киноактриса и хороший, славный человек и товарищ, в своей последней роли.

Главный зал Маскарада, игра света, игра масок, проход Арбенина через весь зал (четвертое ателье полностью!), очень длинный проход, начинавшийся с общего плана, с неоднократными выходами на крупный и вновь уходом на общий.

Анфилада комнат в доме Арбенина. Темная, пустая, какая-то чужая, нежилая. Даже трудно представить себе, что здесь живет Нина, такая светлая, такая чистая и такая беззащитная... Какой чистой, чистой, пронизанной светом кажется она во время обратного прохода. Много событий произойдет в этой анфиладе. Начиная от светлых, преисполненных любви и счастья сцен в спальне, у камина, за тюлевым занавесом, и кончая такими страшными, в которых вдруг проявляется подлинный лик Арбенина. Последний проход умирающей Нины через всю темную анфиладу, туда, к маленькой комнатке с двумя тусклыми свечами, горящими на предиванном столике, и смерть... И, наконец, страшная сцена — монолог перед портретом, сцена с Неизвестным и Звездичем, безумие Арбенина.

Бал... Гостиная, несколько погашенная, и за ней, в просвете между двумя колоннами, зал с вальсирующими парами. Арбенин, прислонившийся к одной из колонн, чувствующий на себе насмешливые, назойливые взгляды. Сцена за роялем... Нина, которая, кроме своей чистоты, своей невинности, своей беззащитности, ничего не в силах противопоставить окружающему ее обществу. Наша Нина — Тамара Федоровна Макарова... Какой

огромный прыжок от таких глубоких комсомольских ролей, как в «Семеро смелых», «Комсомольске», «Учителе». И вот сейчас она здесь в таком белом платье за черным роялем. И сама такая же чистая и светлая. Романс Нины... по существу лейтмотив всей картины. Очень трудно писать обо всем этом. Пожалуй, труднее, чем снимать.

Все сделали всё, что было в их силах, и наши ведущие актеры Тамара Федоровна Макарова и Николай Дмитриевич Мордвинов прежде всего. Как-то через несколько лет после окончания войны Николай Дмитриевич, усевшись поудобнее на мою тахту и показывая мне свои снимки (я никогда не думал, что он умеет так хорошо снимать), вдруг отложил их в сторону и сказал: «А ты никогда не задумывался над тем, что мы с тобой должны быть всю жизнь благодарны Тамаре Федоровне и Сергею Аполлинарьевичу за то, что они дали нам возможность работать на «Маскараде»?» Не задумываясь, я ответил и от всего сердца: «Не только задумывался, но просто благодарен и всю жизнь буду благодарен».

«Хороший был у нас коллектив,— продолжал немного погодя Мордвинов,— чудесный человек Эмиль Михайлович Галь. Как хорошо он знал театр, редко я встречал таких ассистентов». «И очень интересный актер к тому же — впрочем, кому как не тебе знать»,— вставил я. «Да, Шприх он был прекрасный,— продолжал Мордвинов,— так же как и Казарин в исполнении Панкрышева».

Мы немножко помолчали. Я рассматривал какой-то пейзаж, мастерски снятый, вероятно где-нибудь на Северном Кавказе. Неожиданно Мордвинов сказал: «Неизвестный — Герасимов. Ты помнишь, ведь в этой роли начал сниматься другой актер, и притом очень хороший, с инфернальной сущностью и внешностью. И тут вдруг выяснилось, что он абсолютно не умеет читать стихи. Кроме того, ему категорически противопоказано все, что не сегодняшний день. Я уговорил Герасимова сниматься самому, ведь времени на поиски другого актера нет, а все, что касается роли, он знает и может лучше, чем любой другой. И в актерском искусстве он не новичок. Как жаль, что он так редко снимается. А какой режиссер! Какой диапазон! Сразу после серии очень хороших

комсомольских картин и войти в «Маскарад» так, как он вошел». «Учти,— сказал я,—помимо настоящей талантливости еще и подлинная культура. Школа, пройденная вместе с группой ФЭКС, дружба с Козинцевым, которого он ставит очень высоко. Справедливо, конечно. Ты помнишь, когда Григорий Михайлович пришел режиссировать сцену с Неизвестным. Два-три движения руки, небольшой разворот, и все стало на свое место, без всяких сложных высказываний. Он сразу увидел, именно увидел сцену, я даже позавидовал своему другу Москвину. А ведь в работе с Петровым я был достаточно избалован по этой части, да и с Герасимовым мне было хорошо».

Мы молча перебирали мордвиновские фотографии. Каждая новая была лучше предыдущей. Потом Мордвинов сказал: «Каким хорошим звукооператором был Захар Залкинд. Как часто я поминал его добрым словом. И ты знаешь, кого я еще часто вспоминаю? Немолодой, довольно плотный человек, который водил вашу тележку, «Долли», кажется. Ты не помнишь, случаем, как его звали?» «Гудков, Иван Максимович,— сказал я,— один из лучших водителей «Долли», которых я встречал. Я очень рад, что ты его запомнил». «Как же не запомнить,— сказал Николай Дмитриевич,— ведь сколько сил и нервов сохранил он мне своей умелой, в большинстве случаев безошибочной работой. Если бы все они работали так». «Ну что ж, — сказал я,— вспомним еще старшего осветителя Мурашкевича и нашего замечательного фотографа Агороняна, как он любил свое дело, и какой оператор мог бы из него получиться».

«Он погиб на фронте?» — спросил Мордвинов.

Я молча кивнул головой.

«Как все это было давно,— задумчиво проговорил Мордвинов,— ведь картина кончилась за несколько дней до войны. Я уехал раньше. . .»

Съемки «Маскарада» закончились 18 июня 1941 года. Мордвинов уехал числа шестого, после окончания сцен, в которых он был занят. Я обещал обязательно навестить его в Москве, когда приеду сдавать картину. Прощаясь, я подумал, что, пожалуй, еще ни разу не сталкивался с актером, который был бы так влюблен в свою роль и так не хотел бы с нею расставаться, как Николай Дмитриевич с ролью Арбенина.

Пожалуй, даже нельзя сказать, что он с нею расстался, ведь всю свою дальнейшую жизнь он постоянно возвращался к ней, даже тогда, когда ничто, казалось бы, и не побуждало его к этому. Его большой успех в этой роли в театре, увенчанный в 1965 году Ленинской премией, был выношен в течение многих лет, и начало ему было положено еще тогда на нашей картине.

Впрочем, вся наша съемочная группа очень любила эту картину, и расставаться с нею нам было нелегко. Восемь месяцев мы жили Лермонтовым, старались видеть, как Лермонтов, думать, как мог бы думать Лермонтов. И вот теперь последний день, день досъемок. Различные крупные планы, детали, все, что обычно снимают в последний день и что в большинстве случаев в картину так и не попадает.

В перерыве мы с нашей Ниной — Тамарой Федоровной Макаровой сидели в садике, который тогда был еще ленфильмовским и отделялся от Кировского проспекта знаменитой ротондой. Тамара Федоровна была очень красива в своей стилизованной прическе и бальном платье с открытыми плечами. Я накинул ей на плечи ватник, в котором работал,— лето 1941 года было позднее и поначалу холодное. Мы помечтали о «Мадам Бовари», об экранизации которой тогда поговаривали, о цветной картине, которую собирался ставить Фридрих Маркович Эрмлер, и, конечно, о предстоящем отдыхе. Потом прибежал Эмиль Михайлович Галь и велел немедленно идти в павильон, так как Сергей Аполлинарьевич ждет и сердится.

Когда съемка окончилась, я на минуту задержался в декорации. В последний день съемки я всегда испытывал какое-то странное, немного грустное чувство. Несколько месяцев, а иногда и несколько лет подряд приходилось жить жизнью каких-то персонажей, их мыслями и поступками, а потом все сразу обрывалось, последняя съемка, картина окончена, и все с ней связанное надо сдавать в архив памяти.

Так было и сейчас, когда я смотрел на нашу декорацию, по существу комбинацию всяких углов и стенок, через которую мы как будто «прошлись» всей картиной, доснимая или переснимая крупные и средние планы или детали для тех или иных сцен. Эту декорацию уже начали разбирать, осветительные приборы перетаскива-

лись на места других съемок, в ателье то здесь, то там неожиданно вспыхивал свет, в общем все было, как всегда после съемки.

Я вышел в коридор. В широко распахнутых дверях ателье стояла Софья Зиновьевна Магарилл еще в гриме и костюме баронессы Штраль. «Ужасно грустно расставаться с этой картиной», — сказала она. Сильный луч метрового прожектора ворвался в распахнутую дверь и сразу очертил элегантную фигуру в черном бархатном платье, золотистые волосы, лицо, одухотворенное, немного печальное, с большими трепетными глазами. Вероятно, я видел ее тогда в последний раз.

«Все это, конечно, от усталости,— продолжала Софья Зиновьевна,— все мы порядком утомились. Ничего, с воскресенья начнем отдыхать!»

Но воскресенье было 22 июня 1941 года...

Глава 11

ВОЙНА

Так присылайте к нам, витии,
Своих озлобленных сынов.
Есть место им в полях России
Среди нечуждых им гробов...

Еще вчера, в субботу 21 июня 1941 года, были какие-то мысли о «Маскараде», с которого надо было делать несколько копий, потом ехать в Москву на сдачу в Комитет по делам кинематографии, о московской встрече с Ольгой Константиновной и Николаем Дмитриевичем Мордвиновыми, которые звали у них остановиться, о многом, что еще следовало сделать для «Маскарада» и что никогда не было сделано.

Еще вчера были какие-то планы об отдыхе (пять месяцев непрерывных съемок «Маскарада», так хотелось отдохнуть, ни о чем не думать), были какие-то наметки, пока еще очень смутные, на будущую работу...

Сегодня суровая, беспощадная действительность смела все эти мечты, все эти планы, как ненужный хлам. Началась война...

Мы наспех сдали «Маскарад», даже трудно было назвать это сдачей. Молодой установщик света Вирин несколько суток не выходил из цеха обработки пленки,

печатая картину, и прямо со студии отправился в военкомат. Он погиб в первых же боях...

Когда мы после сдачи картины уходили из кабинета директора студии Ивана Андреевича Глотова, тогдашний художественный руководитель «Ленфильма» Фридрих Маркович Эрмлер вдруг сказал: «„Маскарад“— лебединая песня довоенного „Ленфильма“». Мы все как-то приумолкли, потом вдруг завыла сирена — началась воздушная тревога.

Многие наши товарищи ушли в армию в первые же дни войны. Оставшиеся продолжали работать, но уже в условиях военного времени. Срочно снимались боевые киносборники и киноновеллы на военную тематику. Велась оборонная работа.

На студии снималась кинокомедия «Антон Иванович сердится». Снимавший ее оператор Евгений Вениаминович Шапиро в первые же дни войны был призван в армию, и мне пришлось заменить его на несколько съемок. Александр Викторович Ивановский, режиссер-постановщик этой картины, один из старейших советских кинорежиссеров, буквально потряс меня своим спокойствием и невозмутимостью, с которыми он реагировал на все неожиданности первых дней войны, вроде воздушных тревог и пр., к которым мы тогда еще не привыкли. Я раньше никогда не встречался с ним на работе и теперь имел полную возможность оценить его большой опыт и умение работать в самых тяжелых условиях. Мы сразу же нашли общий язык с ним и с работавшим на этой картине молодым польским режиссером Л. Жано, который в основном и возился с предварительным разведением мизансцен и т. п.

Во время съемки одного кадра меня вдруг кто-то крепко обнял. Я оглянулся и увидел Женю Шапиро. Он забежал на студию во время воздушной тревоги и теперь торопился в свою часть. Мы с ним расцеловались, и он отправился повидать еще кого-то на студии. Встретились мы с ним приблизительно через год.

В картине снимались молодые тогда актеры Л. В. Целиковская и П. П. Кадочников. Я помню, когда мы снимали какой-то сложный наезд на крупный план Л. В. Целиковской, я показал его Ивановскому. Александр Викторович поглядел в аппарат и воскликнул: «Манифик!» В это время раздался сигнал воздушной

тревоги. «Вот видите,— продолжал он,— даже фашисты отмечают этот кадр».

В первые же недели войны в армию ушел Л. Е. Сокольский. Он провоевал всю войну и вернулся только в 1945 году. Мы с ним не теряли связи, и даже в тяжелые дни ленинградской блокады меня всегда радовали его письма.

В августе с одним из последних поездов уехал на Большую землю М. С. Магид. Его семья была эвакуирована раньше, и он очень беспокоился, не имея от нее никаких известий.

Таким образом, из нашей дружной и хорошо слаженной операторской группы на «Ленфильме» остался я один,— правда, ненадолго, так как ко мне вскоре примкнул Владислав Иванович Синицын, в прошлом тоже мой студент, работавший со мной на «Петре Первом» и в цветном секторе. Мы провели вместе всю ленинградскую блокаду.

В конце июня мы с Надеждой Николаевной Кошеверовой и Михаилом Михайловичем Цехановским начали работу над фронтовой новеллой, название которой так и не было окончательно определено. Помню, что в сценарии фигурировал фельдмаршал Суворов. Работа обещала быть интересной, но 15 августа было объявлено об эвакуации «Ленфильма», и все съемки были прекращены.

Эвакуационная эпопея «Ленфильма» была длительной и по-настоящему осуществилась лишь весной 1942 года. До этого несколько групп эвакуировались на самолетах, да кое-кто сумел прорваться зимой через замерзшую Ладогу. Начиналась первая блокадная зима.

Несмотря на сложившиеся столь неблагоприятно обстоятельства, у некоторых из нас настойчиво билась мысль, что и в создавшейся обстановке можно и должно работать и что киносъемка не такое уж бесполезное дело даже в условиях блокированного города. Однажды, в сентябре 1941 года, я встретился в ленфильмовском садике с режиссером Евгением Вениаминовичем Червяковым. Кроме нас были еще режиссеры Николай Иванович Лебедев и, кажется, Сергей Иванович Бартенев, уже в военной форме. В разговоре Червяков высказал мысль, что бывают такие обстоятельства, когда художник не имеет права находиться в стороне от событий, а, наоборот, обязан быть их непосредственным участником. Я хорошо запомнил выражение его глаз и ударение, которое он сделал на слове «обязан». Николай Иванович Лебедев, в свою очередь, заметил, что кинокартина — это оружие, которое следует закалять в непосредственном горниле событий. Не помню, что высказывали мы с Бартеневым, но в общем мнения наши совпадали.

Такие мысли засели в нас довольно крепко, и я пользовался всяким случаем, чтобы включиться в любую съемочную работу, как только она появлялась на «Ленфильме».

В октябре И. М. Муров, ставший после отъезда И. А. Глотова директором «Ленфильма», вызвал меня к себе и сказал, что в саду больницы им. Эрисмана лежит неразорвавшаяся пятисоткилограммовая бомба. С вышек МПВО «Ленфильма» было дано точное донесение: «Бомба падает в район площади Льва Толстого и больницы им. Эрисмана». Жаль, что не сохранились имена этих храбрых и самоотверженных девушек, дежуривших тогда на наших вышках. «Так вот,— продолжал Муров,— эту бомбу необходимо сфотографировать, но особых охотников на это дело нет. Не тряхнете ли вы стариной?» Я не стал особенно раздумывать и на следующее утро мы отправились в больницу. Мы — это начальник штаба МПВО студии Н. В. Семенов, его помощник В. Г. Пелль и я. К нашему прибытию бомба была уже отрыта. Над довольно глубоким котлованом, на цепях, укрепленных между деревянными козлами, покоилось это проклятое «сокровище». Оно было окрашено голубой эмалью, а детали были отникелированы. Вид у него был весьма мирный, напоминал скорее баллон для газа из какой-нибудь столовой, и трудно было себе представить все те страшные беды, которые она могла причинить.

Около бомбы работало несколько саперов, и, когда они отошли, мне, чтобы ее получше снять, пришлось спуститься вниз и полазить вокруг нее. Появившийся представитель МПВО велел мне немедленно вылезать, что я и сделал, благо все, что можно было снять, я снял. С легкой руки этого товарища меня окрестили самоубийцей.

Понемногу я стал забывать обо всем этом, ибо съемка неразорвавшейся бомбы была отнюдь не самым сильным впечатлением в моей блокадной жизни, но лет примерно

через двадцать после описываемых событий на «Ленфильме» был вечер воспоминаний участников Великой Отечественной войны—ленфильмовцев, и приехавший из Одессы Николай Васильевич Семенов в своем выступлении вспомнил «самоубийцу», чем доставил немалое удовольствие аудитории.

Осенью 1971 года Николай Васильевич прислал мне письмо к тридцатилетию нашей, как он выразился, «крестницы» и приложил к нему официальную справку об этом событии.

Вообще же на бомбы этого веса мне везло. Насколько мне известно, на территорию нашего города их упало две, одну из них я снимал, а другая весной 1943 года упала на Невском, на углу ул. Марата. Я жил тогда на Пушкинской улице, во втором доме от Невского. Хотя эта бомба тоже не разорвалась, но переполоха наделала немало. Я крепко спал и проснулся оттого, что, как мне показалось, дом наш подпрыгнул и опять встал на свое место. Поскольку дальше ничего не последовало, я вновь заснул, несмотря на шум, поднятый женской половиной моего семейства. Утром я имел возможность взглянуть на непрошенную гостью, мирно покоившуюся в глубокой, кажется наполненной водой, яме, вокруг которой как раз ставили ограждение. Вид у нее был отнюдь не столь нарядный, как у ее предшественницы. Вероятно, та была каким-нибудь показательным экземпляром, и возможно, что, перед тем как швырнуть ее на мирный город, она предварительно демонстрировалась какому-нибудь высокому фашистскому начальству. Что же касается до тонновых бомб, то я о попадании таковых на территорию Ленинграда никогда не слыхал.

Через некоторое время тот же И. М. Муров отправил меня и оператора А. В. Ерина в воинскую часть, в которой служил С. И. Бартенев. Часть эта входила в подразделения, которыми командовал генерал-майор Бондарев. Мы прибыли как раз в то время, когда наши войска форсировали Неву и закреплялись на противоположном берегу, на знаменитом «пятачке», за который в течение почти всей блокады велись такие ожесточенные бои. Бартенева мы не застали, но задание выполнили. Это было моим первым боевым крещением за эту войну. Бой на переправе шел очень жестокий, и было много убитых и раненых. У переправы я встретил Н. А. Изотова, бывшего осветителя, а впоследствии администратора «Ленфильма». Он был уже в звании капитана и собирался переправляться со своей частью на тот берег. Мы, конечно, очень обрадовались друг другу. Он сказал, что где-то здесь должен находиться и Е. В. Червяков, который в то время уже был в армии. Изотова я встретил сразу же после войны. Он был тяжело болен в результате многократных ранений и рассказал мне, что на «пятачке» он пробыл несколько месяцев. Это было очень жестоким испытанием.

В эту ночь фашисты подвергли Ленинград особенно яростной бомбежке. Мы с Ериным забрались на пригорок и с невероятной болью в сердце наблюдали за трагическим и страшным, просто неописуемо зловещим фейерверком, бушевавшим там, где должен был быть город, наши люди, наши близкие. Я не могу описать этого, просто нет слов. И никогда не сумею ни забыть, ни простить. . .

Мы ночевали в штабном блиндаже. Я забрался на большой топчан и безнадежно пытался заснуть. В другом конце блиндажа происходило какое-то совещание. На столе стояли две или три лампы «летучие мыши», ярко освещавшие лица сидевших за столом и оставлявшие все остальное в глубокой тени. И когда человек вставал или нагибался над столом, его тень двигалась по стене и по низкому потолку. Я долго наблюдал эту игру теней, придававшую всему происходившему необычайную выразительность, и подумал, что даже в период самого сильного увлечения игрой светотени в кадре мне, вероятно, и в голову не пришло бы создать что-нибудь подобное. Уже тогда мне было ясно, что у этой войны, особенно в блокированном Ленинграде, будет своя изобразительная специфика, преисполненная очень суровой и вместе с тем очень выразительной романтикой. Я старался ее запомнить.

Я ведь понимал, что не пережив по-настоящему все эти обстоятельства, к тому же в течение достаточного времени, будет просто невозможно создать их на экране в художественной картине. Мне придется еще не раз возвращаться к этому вопросу.

В эту первую и самую страшную блокадную зиму было сделано еще несколько попыток наладить какую-то работу, из них наиболее значительной была съемка

картины «Самый храбрый», осуществленная в марте — мае 1942 года. К этому времени «Ленфильм» находился в плачевном состоянии. Он был запущен, грязен, разбит. В нем было темно, холодно и страшно. В пятом ателье лежали трупы, груды снега и мусора загромождали проходы, изголодавшиеся люди бродили как тени. И все-таки, несмотря на все лишения, у этих изголодавшихся, измученных людей ни на минуту не умолкало чувство ответственности и долга. Команды МПВО, в большинстве случаев женщины, из которых многие до этого вообще никогда не занимались тяжелым физическим трудом, упорно боролись с разрухой и, в конце концов, победили ее. Я никогда не забуду беззаветного героизма Е. Ф. Шкультиной, М. А. Булатовой, К. А. Веселовой, А. Ф. Арзамасцевой, С. М. Александровой, всегда жизнерадостного и веселого А. Туречика, которого мы с С. Д. Васильевым знали еще со времен гражданской войны, и многих, многих других, молча, безропотно отдававших свои силы, здоровье, а часто и жизнь во имя борьбы с врагом.

Картина «Самый храбрый», которая потом стала называться «Варежки», так как за то время, что мы ее делали, на Большой земле уже была выпущена картина под таким названием, была четырехчастной киноновеллой о дружбе людей тыла и фронта. Авторами сценария были С. Полоцкий и М. Тевелев. Ставили картину режиссеры Н. А. Любошиц и П. Н. Арманд, снимали ее я и В. И. Синицын. Художником был В. М. Покровский. Снимались в ней такие актеры, как В. И. Честноков, М. Н. Павликов, Б. А. Горин-Горяинов, Е. В. Каретникова и др. Гримером был А. И. Анджан.

В то время на самом «Ленфильме» ни о каких съемках не могло быть и речи, и, так как фильм снимался по заданию Политуправления Краснознаменного Балтийского флота, основную работу решено было перенести в бухту Морье на Ладожском озере.

Незадолго до нашего отъезда произошло трагическое, но в условиях блокированного Ленинграда до ужаса обыденное событие.

В начале 1942 года на «Ленфильме» напротив медпункта, там, где сейчас фотолаборатория, был открыт стационар. Туда на несколько дней помещали наиболее истощенных людей, там им давали дополнительное питание, помещение отапливалось и т. п. Все мы постепенно прошли через этот стационар. И когда наша поездка была решена, то, чтобы немного поднять наши силы, нас еще раз прикрепили к нему, но на этот раз только для питания. В тот заезд было несколько очень слабых людей, которые сами не могли добраться, и их привезли на «Ленфильм» на санках. Некоторые из них не могли выдержать этого последнего усилия и умерли в первый же день по прибытии в стационар. Среди них был и наш милый художник Семен Львович Мейнкин. Было как-то трудно примириться с мыслью, что еще год тому назад он, как всегда веселый и жизнерадостный, бегал по ателье, обставляя анфиладу комнат в доме Арбенина, мечтая об отпуске после картины, а вот сейчас лежит в том же самом пятом ателье мертвый. . .

Когда я вошел в стационар, то у окна на кровати лежал администратор П. Шумов, совершенно истощенный и почти ослепший. «Будем говорить о жизни,— сказал он, когда я подсел к нему,— о хорошей жизни, которая будет после войны, о картинах, на которых мы будем работать. . .» «А я вас буду возить»,— раздался вдруг голос сзади. Я оглянулся. На соседней койке сидел батя Матищук, наш любимый батя, замечательный водитель, который на своем допотопном полугрузовике, переделанном из легковой машины еще Русско-Балтийского завода, выпуска чуть ли не 1910 года, безотказно обслуживал все съемки. Даже совершенно исхудавший, он со своими черными закрученными усами выглядел таким же бравым, как и раньше. Рядом с ним сидела его жена, которую мы также давно знали и любили. С заговорщицким видом вытащила она из своей кошелки соленый огурец (неслыханная роскошь в то время), разрезала его на равные дольки и раздала нам.

В стационаре было тепло, и мы с удовольствием сидели и говорили о жизни после войны, хорошей, настоящей жизни, о нашей работе, о машинах, которые будет водить батя. И столько было в этом разговоре уверенности в будущей хорошей жизни, что, когда вошел Синицын и позвал меня в комендатуру оформить какие-то документы, мне стоило некоторых усилий заставить себя расстаться с этими хорошими, славными людьми. Мы с Синицыным двинулись к выходу и по дороге встре-

тили Паню Ломтеву, в то время сестру-хозяйку стационара, которая попросила нас не опаздывать к ужину.

Мы дошли до угла пятого ателье, встретили кого-то из нашей группы и на минуту остановились.

Сильный, заставивший содрогнуться землю, взрыв раздался совсем рядом, а вслед за ним отчаянный, леденящий кровь женский крик. Из окон стационара вылетели все стекла, стоял столб пыли и дыма. Вражеский снаряд пробил крышу и верхние перекрытия и разорвался в самом стационаре. Когда мы кинулись обратно, все было завалено обломками. Какой-то человек, весь в кирпичной пыли, залитый кровью, выполз из того места, где была комната, из которой мы с Синицыным только что вышли. Заваленная битым кирпичом, отчаянно кричала Паня Ломтева. Она умерла через несколько минут.

Батя Матищук уже никогда не сел за руль своей машины, и Шумову больше не пришлось работать на картинах, так же как и большинству находившихся там наших товарищей...

Рано утром 17 марта 1942 года за мной зашел Синицын. При свете коптилки, в которой догорала какая-то жидкость для полировки мебели, мы наскоро засунули в наши мешки самое необходимое, уложили их на санки и двинулись на «Ленфильм». Мы с трудом представляли себе дальнейшее. Что нас ждет в Осиновце, как там сложатся дела, вернемся ли мы, и если вернемся, то найдем ли по возвращении свои дома или груду битого кирпича на их месте? Все могло быть... Мы тихо брели по занесенным снегом улицам, лавируя санками между большими снежными сугробами, и потихоньку поглядывали друг на друга, кто как идет.

К этому времени — а февраль и март были самыми страшными месяцами блокады — мы, как и все ленинградцы, вкусили все особенности нашего тогдашнего бытия. Мы жили без электричества, значит, почти без света, без водопровода и канализации, почти без топлива и при более чем недостаточном питании. Бывало так, что мы не ели по двое или по трое суток. Я потерял около 40 килограммов веса, и платье висело на мне, как на вешалке. Очень трудно сейчас представить, как мы выдержали все это. Большая, ничем не поколебимая вера в нашу Родину, абсолютная уверенность, что враг будет

разбит и отброшен, что победа может быть только наша — давали нам силы держаться в полном смысле слова до последнего издыхания. Кроме того, мы сознавали, что опускаться ни в коем случае нельзя. И если нет воды, то надо ежедневно растираться хотя бы снегом, надо ежедневно бриться, пусть даже холодной водой, и многое еще надо было делать, вопреки всему и несмотря ни на что...

Синицын, как и обычно, одолевал в хорошем темпе первую половину пути, потом он сдавал и шел уже с некоторым трудом. Со мной было наоборот, мне с трудом давалось начало, но постепенно я «расходился» и вторую половину пути шел уже сравнительно легко.

Так мы и брели вдвоем, изредка перебрасываясь словами и поглядывая друг на друга. Постепенно рассвело. Небо было безоблачным. День обещал быть таким солнечным, таким красивым... таким благоприятным для налетов вражеской авиации... Мы пробирались по узенькой тропинке через Марсово поле, мимо установленных на нем зенитных орудий, мимо памятника Суворову — единственного памятника, не закрытого в период блокады мешками с песком или досками. Бронзовый полководец с обнаженным мечом, как и при жизни, бесстрашно смотрел в лицо опасности, и, проходя мимо, мы радовались, что он невредим и ни один осколок не задел его. Мы с трудом поднялись на Кировский мост (сейчас мы просто не обращаем внимания на этот подъем, а тогда — у скольких ленинградцев не хватило жизни преодолеть его). На мосту мы встретили исхудавшего человека, с трудом тащившего санки, к которым были привязаны киносъемочный аппарат и штатив. Это был В. И. Страдин, оператор кинохроники. В самые трудные времена, уже совершенно обессилевший, он, несмотря ни на что, выбирался на съемки. Кинолетопись того периода обязана ему очень многим.

Когда мы уже почти поднялись на мост, нас догнал оператор А. И. Погорелый, в то время он уже служил в армии в звании капитана. Он помог нам дотащить наши санки до «Ленфильма», что было весьма кстати, так как наши силы начали заметно падать.

Наконец мы добрались до «Ленфильма», часа два ждали машину и, когда она пришла, начали погрузку аппаратуры, костюмов и всякого реквизита.

Мы ехали долго и сложно. Машина часто останавливалась, горючее было плохое, тогда мы выскакивали и дружно толкали ее вперед. Мороз стоял лютый. Мы сидели в машине на тюках, укутанные в какой-то брезент, тесно прижавшись друг к другу, совершенно закоченелые.

Наконец, мы приехали. Было уже совсем темно, и мы не сразу разобрались, куда мы попали.

Пустынный берег уходил в ледяные, занесенные снегом просторы Ладоги. Чернела громада какого-то непонятно зачем оказавшегося в таком пустынном месте собора. Кроме него, виднелся двухэтажный дом. Остальное было подернуто легким морозным туманом, и трудно было разобрать, есть ли тут еще какое-нибудь жилье. Как потом выяснилось, оно было, но немного поодаль.

Мы побрели в этот дом, оказавшийся комендатурой, где нас уже ждали и даже начали беспокоиться, почему нас так долго нет. Нам сообщили, что мы будем жить на стоящих во льду кораблях первого дивизиона канонерских лодок Ладожской военной флотилии и что скоро за нами придет связной.

Действительно, такой связной вскоре появился, и мы побрели за ним по узенькой, протоптанной на льду, дорожке. За время, что мы были в комендатуре, туман усилился, и мы с трудом различали, что происходит перед нами. Так мы брели по льду сквозь этот туман, стараясь не упустить из вида впереди идущего, и путь показался нам тогда долгим и утомительным. Неожиданно из тумана вынырнули смутные очертания какого-то корабля, показавшегося нам тогда очень большим. Это была канонерская лодка «Селимжа», на которую поместили одного из наших режиссеров.

Остальные побрели дальше в ночной туман, из которого время от времени возникали еще корабли, и на некоторых из них мы оставляли еще по нескольку человек. Наконец, остались только мы с Синицыным. Мы пробрели немного в сторону и, вконец измученные, очутились на борту канонерской лодки «Нора», на которой держал свой флаг командующий первым дивизионом канонерских лодок Ладожской флотилии, тогда капитан второго ранга Н. Ю. Озаровский.

Наши первые ощущения были несколько странными. Мы вдруг очутились в условиях, которые еще за полгода до этого были для нас самыми обыкновенными, но которые сейчас казались нам какой-то необыкновенной роскошью. Горел электрический свет. Было очень тепло, и мы могли сразу же сбросить все наши одежды. Из крана шла вода, и притом не только холодная, но и горячая! И трудно было представить себе, что где-то очень близко громадный город, из которого мы только что приехали, где приходилось таскать воду издалека, часто из проруби на Неве, освещать жилища самодельными коптилками, топить жестяные печурки мебелью и т. д.

Стол в кают-компании был накрыт белоснежной скатерью, на большом блюде лежал нарезанный хлеб, масло, в сахарнице был сахар. Никаких порций, все как в мирное время. И очень хорошие, сердечные люди, чуткие и тактичные, которые осторожно и порою даже трогательно вводили нас в эту «нормальную» жизнь и часто делились с нами своим и без того урезанным пайком. И сейчас, когда я оглядываюсь назад, эти два месяца, проведенные на Ладоге, кажутся мне очень счастливыми и светлыми, и не только потому, что там мы были избавлены от многих весьма существенных по тому времени забот, но прежде всего из-за той атмосферы сердечного тепла и дружбы, которыми так щедро окружил нас личный состав этих кораблей.

Мы сразу же приступили к работе. Это было тяжело и порою даже мучительно. У нас у всех был уже сильнейший авитаминоз, опухли и очень болели суставы. Но мы очень хорошо знали, к каким трагическим последствиям приводило так называемое «накапливание и сохранение сил» лежа в постели. Поэтому мы с режиссером Н. Любошицем, который был одновременно и директором нашей группы, проявляли в этом отношении полное «бессердечие» и заставляли людей быть как можно больше в движении, работать и думать о работе даже тогда, когда, может быть, и следовало отдохнуть. Утром мы вставали, завтракали и шли на съемку. Это значило, что надо было в сильный, иногда даже очень сильный мороз, часто при резком ветре, пройти несколько километров сначала по открытому ледяному полю, затем по столь же открытому берегу и только под конец по лесной, защищенной от ветра дороге. В конце этой дороги, над высоким обрывом находился дот, возле которого и должны были разворачиваться главные события кар-

тины. Никакого укрытия не было, все время приходилось быть на открытом воздухе, изумительном, правда, но очень морозном. Мы старались работать как можно интенсивнее, но все-таки мы были слабы и у многих из нас сильные вспышки авитаминоза брали свое, и тогда судовые врачи укладывали их на несколько дней в постель. Пожалуй, только В. И. Честноков, Н. А. Любошиц и я сумели продержаться на ногах все время. Владимиру Ивановичу Честнокову было, конечно, особенно трудно, так как в ряде сцен ему приходилось сниматься в одной тельняшке.

Однако чудесный воздух, регулярное питание, витаминный настой из хвои, которым нас усиленно потчевали, взяли свое, и недели через две-три мы были уже в полном порядке.

Съемки пошли быстрее. Погода стояла прекрасная, и к майским дням мы не только сняли всю натуру, но даже умудрились оборудовать под павильон большую избу и снять там несколько малых декораций. Наш осветитель С. Изаксон проявил при этом немало изобретательности и умения.

Стало уже заметно таять. Земля очистилась от снега, но на озере лед был еще очень крепок. Первого мая Николай Юрьевич Озаровский пригласил меня с собой, и мы пошли с ним по льду, «по кораблям». Было очень тепло, но лед был совершенно сухой и крепкий. Мы шли в туфлях, без пальто, в одних костюмах. Николай Юрьевич был человеком необычайно интересным и превосходным собеседником. Морской офицер, участник гражданской войны, которую он провел на Волжской военной флотилии, он имел что рассказать. Он знал многих людей того периода, в том числе Ларису Рейснер, память которой очень чтил. Мы шли с ним по льду от одного корабля к другому, везде было праздничное настроение, везде нас принимали очень радушно и тепло, везде люди радовались празднику. Стояла прекрасная погода, небо было безоблачным, таким голубым-голубым. Пожалуй, нигде, кроме весенней Ладоги, я и не видал такого неба и не дышал таким воздухом. И на мгновенье я почти забыл о том, что почти во всем мире идет страшная война и что передний край так близок. . .

Николай Юрьевич, очевидно, угадал мои мысли. «Они могут налететь в любую минуту, эти прохвосты,— вдруг проговорил он,— странно, что они сегодня не пожаловали. Вам просто очень везет, за те полтора месяца, что вы здесь, ни одного налета».

Они вскоре «пожаловали», и им крепко досталось, но мы в то время были уже в Ленинграде.

Накануне нашего отъезда прибыла кинопередвижка и привезла с собой «Маскарад». Я сидел в набитом людьми кубрике «Норы», смотрел на экран и никак не мог себе представить, что ровно год назад мы снимали эти самые кадры, каждодневно встречались с этими людьми, которых я сейчас видел на экране, жили какой-то напряженной творческой жизнью.

После просмотра зрители, в основном краснофлотцы, затеяли очень темпераментную дискуссию сначала о картине «Маскарад», а затем о советском кино вообще, попутно прихватив и театр, литературу и т. д. И сколько при этом было высказано интересных мыслей!

Кругом шла война, фронт был рядом, в любую минуту могла начаться жесточайшая бомбежка, а они с таким увлечением говорили о картинах «Ленфильма» (ох, как доставалось некоторым из нас!), о МХАТе, очень много о Горьком, Толстом, Короленко, Шолохове. . .

Мы покидали Морье 4 мая. Нас провожали очень сердечно. Командир базы, капитан первого ранга Н. Аврамов, «старый кинематографический волк», проконсультировавший не одну кинокартину, долго наставлял нас во всяческой морской премудрости, необходимой для картины.

Н. Ю. Озаровский и военком дивизиона К. В. Крюков сердечно простились с нами на берегу, мы крепко пожали друг другу руки и пообещали обязательно встречаться. . .

Я встретился с ними через полгода и при достаточно драматических обстоятельствах.

Когда мы приехали в Ленинград, то увидели очень чистый, очень подтянутый город, почти без следов первой и самой страшной блокадной зимы. Ленинградцы героически, из последних сил, убрали весь мусор, все нечистоты, и этим спасли город от страшного бича — эпидемий. Уже действовало несколько трамвайных маршрутов, в каждом дворе были водоразборные колонки, во многих домах действовали водопровод, канализация,

иногда даже электрическое освещение. Все эти вещи начинаешь ценить по-настоящему тогда, когда долго поживешь без них. Следы от бомбежек и артобстрелов немедленно маскировали. Город казался пустынным, гибель и эвакуация большого количества населения, конечно, сказывались, но оставшиеся, хотя и очень исхудавшие и изнуренные, были сейчас какими-то подтянутыми, целеустремленными. Чувствовалось, что город думает сейчас о жизни и знает, что это будет хорошая настоящая жизнь. И вместе с тем это был грозный город, город-боец, готовый в любой момент ощетиниться множеством огневых точек и дать жестокий отпор врагу.

Мы заканчивали картину уже в Ленинграде. При этом я в первый и, к сожалению, в последний раз встретился с таким замечательным актером, как Борис Анатольевич Горин-Горяинов. С участием его и Е. В. Каретниковой нам удалось снять несколько павильонных кадров, весьма ограниченных из-за отсутствия необходимого количества электроэнергии. В этом отношении нам очень помог Георгий Васильевич Шапкин.

Мы сняли всю картину, не видя ничего на экране, так как в тот период в Ленинграде не было ни одного действовавшего цеха обработки пленки. «Ленфильм» к нашему возвращению был в основном эвакуирован, а на «Леннаучфильме», в помещении которого обосновалась объединенная киностудия, этот цех восстанавливался, так что нам пришлось обождать до начала июня, прежде чем мы смогли что-нибудь посмотреть. Тут, конечно, не обошлось без неожиданностей, неприятных, а иногда и приятных, но монтаж прошел благополучно, и картина не без успеха показывалась в подразделениях Ленфронта, а музыка к нему, написанная нашим режиссером Павлом Армандом и его женой Верой Константиновной, часто передавалась по радио.

Так была создана кинокартина «Самый храбрый», она же «Варежки», единственный художественный фильм, сделанный в Ленинграде во время блокады, в ее наиболее тяжкий и страшный период.

По возвращении из экспедиции я явился к Николаю Васильевичу Филиппову, который в то время был директором всего того, что еще оставалось от «Ленфильма» в Ленинграде. Расспросив подробно о картине, он

вручил мне телеграмму председателя Комитета по делам кинематографии И. Г. Большакова об откомандировании меня для работы во фронтовой киногруппе.

Пока оформлялись мои документы, я встретился кое с кем из моих блокадных друзей. С нескрываемой гордостью повели они меня на осмотр «Ленфильма», и нужно им отдать должное — им было чем гордиться.

Когда я в середине марта уезжал на Ладогу, «Ленфильм» был в состоянии, о котором страшно вспомнить. Сейчас, когда прошло лишь два месяца, студию нельзя было узнать. Оставшиеся на «Ленфильме» работники, в большинстве женщины, разобрали обломки, вытащили на себе мусор, расставили все по своим местам. Капитолина Антоновна Веселова с довольным видом открывала мне двери чистеньких, аккуратно прибранных кабинетов, а потом повела меня в ателье. Пожалуй, я впервые увидел ателье совершенно пустым. На полу еще сохранились прибитые листы фанеры с каким-то рисунком. Я невольно вздрогнул — паркет из бального зала «Маскарада». Вероятно, это была последняя декорация, стоявшая на этом месте. «Бомбили они крепко,— сказала вдруг Капитолина Антоновна,— и, конечно, будут еще бомбить, но ничего, мы все-таки выстоим».

Подошли еще несколько женщин, большинство в запыленных спецовках, больших рукавицах, кое-кто с ломами и лопатами, очевидно, после разборки каких-то развалин. В сумраке, царившем в ателье, я не сразу распознал лица. «Жив, жив!— воскликнул кто-то,— ничего не писал и не давал о себе знать! Мы уже начали беспокоиться, мало ли что могло произойти». Я оглянулся — Софья Михайловна Александрова, начальник первого отдела, крепко сжала мне руки. «Видите, как мы прибрали «Ленфильм»! Прямо хоть начинайте работать!» «Дай срок, начнем»,— раздался хорошо знакомый мне голос. Мария Александровна Булатова из отдела кадров весело улыбалась мне. «Немного нас здесь, правда, осталось,— продолжала она,— кто на фронте, кто в эвакуации, кого вообще нет больше, но все равно выстоим, несмотря ни на что! Еще не одну картину в этом ателье понимаете!» Как хорошо было слышать это «выстоим».

На следующий день я уже должен был явиться на новое место работы. Поэтому мы попрощались и дали друг другу слово не терять связи и встречаться при ма-

9 Заказ № 2020

лейшей возможности. Мы держали это слово всю блокаду и, встречаясь, думали: «Как хорошо, что я тебя встретил, что ты жив!» — а при расставании мелькала мысль: «Увижу ли я тебя еще раз?» Как часто мы теряли товарищей, иногда здесь же, на «Ленфильме», у нас на глазах. . .

К тому времени, когда я прибыл в распоряжение начальника фронтовой киногруппы, Студия кинохроники уже входила в состав Ленинградской объединенной киностудии.

Эта киностудия, созданная в конце первой блокадной зимы, была призвана решать задачи, которые ставились перед ней Ленинградским фронтом и блокированным городом. Думаю, что до войны вряд ли кто-нибудь мог даже представить себе возможность создания такой студии в столь тяжких условиях.

Студия создавалась заново. Кроме работников кинохроники в нее вошли оставшиеся в Ленинграде работники киностудий «Ленфильм» и «Леннаучфильм», главным образом операторы. Помещалась студия на территории эвакуированного «Леннаучфильма», где сохранился кое-как действовавший цех обработки пленки с проявлением на рамах.

Заслуга ее создания принадлежит прежде всего ее директору Иосифу Вениаминовичу Хмельницкому, он же был и начальником фронтовой киногруппы, его заместителю оператору Н. И. Голоду, только что вернувшемуся из вражеского тыла со снятым им очень интересным материалом, начальнику производства А. И. Шмидту (мы называли его «Шмидт, который все может») и ряду других лиц, самоотверженно трудившихся над созданием такой поистине уникальной киностудии.

И. В. Хмельницкого я знал давно, пожалуй еще с военной службы, а потом еще в бытность его секретарем худсовета «Севзапкино»; всегда очень прямой, никогда не отступающий от своих слов. Беспредельно преданный кинохронике еще с самых молодых лет, с годами ставший одним из ее наиболее знающих и опытных руководителей.

Таким же завзятым кинодокументалистом был и Л. И. Питерской, главный редактор хроники, человек, обладавший ясным взглядом на вещи, умевший быстро

и точно разбираться в снятом материале и расставлять все по своим местам. Так как помимо работы во фронтовой киногруппе я был назначен еще и оператором-редактором, то вполне мог оценить эти качества.

К моему приходу объединенная киностудия только-только формировалась, в ее активе, помимо хроникальных сюжетов, было и несколько документальных картин, и среди них такая примечательная во всех отношениях картина, как «Ленинград в борьбе», созданная на материале, снятом в первую блокадную зиму. Ее режиссерами были Роман Кармен, Валерий Соловцов, Ефим Учитель (в прошлом мой студент по операторскому факультету ЛИКИ) и Николай Комаревцев.

Эти картины были начаты еще в Студии кинохроники и вместе с ней перешли в Объединенную, где как раз происходил очень серьезный, имеющий огромное значение процесс формирования творческих кадров, главным образом операторских. В тех условиях, в каких нам пришлось работать, оператор, конечно, был центральной фигурой. Он был основным и единственным поставщиком снятого материала и должен был обладать немалым опытом и умением. Наши операторские кадры были, к сожалению, до известной степени случайны и состояли из операторов различных ленинградских киностудий, по тем или иным причинам задержавшихся в Ленинграде или отозванных из армии, работников различных категорий, из которых больше половины никогда раньше никакого отношения к съемкам хроники не имело. Здесь были операторы киностудии «Ленфильм» Е. В. Шапиро, В. Ф. Левитин, А. М. Назаров, В. Ф. Максимович, А. А. Зазулин, А. И. Погорелый, В. И. Синицын, Я. И. Блюмберг, А. С. Ксенофонтов, А. Н. Быстров и перешедший из киностудии «Белгоскино» Д. Шлюглейт — люди, привыкшие работать с режиссером и художником, с актерами, в павильонах, по сценарию и определенному производственному плану, в условиях серьезного рабочего обслуживания и распорядка. Здесь были и операторы киностудии «Леннаучфильм», тоже привыкшие работать по определенному сценарию и плану, с режиссером и художником и различными консультантами, прекрасно владевшие своей профессией: А. И. Ажогин, А. А. Братуха, Г. В. Буштуев, Л. В. Медведев, Н. С. Долгов, Б. И. Соркин, Б. Ф. Синицын и дру-

гие. Здесь были оставшиеся в Ленинграде хроникеры: В. И. Страдин, П. И. Паллей, А. Л. Богоров, С. Н. Фомин, Л. С. Изаксон, Е. Ю. Учитель, Б. М. Дементьев, Г. Н. Трофимов, С. С. Масленников, К. Б. Станкевич, Э. Я. Лейбович и другие, по своему профилю значительно отличавшиеся от нас, работавшие одни, без режиссуры, близкие к журналистике, очень оперативные, конечно, более подготовленные к съемкам в военных условиях. Но мы из привычного нам арсенала художественной кинематографии принесли с собой целый ряд творческих и технических приемов, которые кинохронике раньше были мало свойственны. Например, сложные панорамы, использование различных световых эффектов, особенностей пленки, работа с различными объективами и т. д. Этим мы обогатили возможности наших товарищей-хроникеров и, в свою очередь, немалому научились у них. В результате на студии выросла очень сильная операторская группа, которая, при умелом использовании ее руководством, успешно решала почти все задачи, которые перед ней возникали.

Конечно, нелегко было превратить в единый творческий организм, соответствующий весьма сложным требованиям переживаемого времени, людей столь разных по своим навыкам, квалификации, профилям ранее выполнявшейся ими работы.

Но какими бы мы все ни были поначалу разными, нас всех объединяло сознание, что в той страшной борьбе, которую ведет наше отечество, кинематограф является немаловажным оружием и что в блокированном Ленинграде это оружие вверено нам. Мы хорошо знали, какое нам оказано доверие и какая на нас ложится ответственность.

Большое значение имели проводившиеся И. В. Хмельницким ежедневные просмотры и обсуждения как текущего материала, так и выпускаемой студией продукции. Каждое утро, в 10 часов, в просмотровом зале собирались: И. В. Хмельницкий, редакция в полном составе и все свободные операторы, режиссеры и другие работники студии, так или иначе причастные к съемкам. Прежде всего происходил просмотр текущего материала, а затем его тщательное обсуждение, переходившее иногда в неожиданные и темпераментные дискуссии. После этого производился отбор просмотренного материа-

ла. Часть его шла в ленинградский киножурнал, часть в Москву, в кинолетопись, кое-что предназначалось для документальных фильмов, кое-что вообще не могло быть использовано. Очень серьезной, ответственной и воспитательной работой были эти просмотры, и, надо отдать должное Иосифу Вениаминовичу, он вел их не только с большой эрудицией и пониманием, но и с большим тактом и чуткостью.

Ведь он прекрасно понимал, что все мы, включая и хроникеров, никак не были подготовлены к той работе, с которой нам пришлось столкнуться.

В военной обстановке оператор должен был быть одновременно и драматургом, и режиссером, и оператором, и всем, чем придется, а кроме того, должен был обладать молниеносной оперативностью, умением схватывать в происходящем главное, предвидеть монтажные комбинации и доснять недостающие по сюжету куски. Конечно, можно было до известной степени предвидеть ход событий, о чем-то договориться, что-то предусмотреть, тем более что обычно студия бывала в курсе предполагаемых событий, но все это могло в любой момент измениться, и мы могли оказаться лицом к лицу с совершенно новыми, непредвиденными обстоятельствами, на которые надо было немедленно перестраиваться. При этом жизнь любого из нас могла внезапно подвергнуться опасности, и, несмотря на это, наш долг был немедленно переориентироваться и снимать. Часто, снимая на фронте или в городе, приходилось сознательно идти на эти опасности и иногда даже заранее учитывать или, как мы говорили, «планировать» их. И надо было, не дрогнув, снимать события, какими бы страшными, какими бы ужасными они ни были.

Оператор В. Страдин, «Нестор-летописец ленинградской блокады», как мы его звали, самоотверженно снимал в самом городе в течение всей блокады. В начале 1943 года он снимал в одном из цехов табачной фабрики им. Урицкого. Фабрика эта во время блокады, помимо выпуска своей прямой продукции, выполняла также различные заказы оборонного значения, и на ящиках с этими заказами обычно писалось: «Смерть фашистским захватчикам». Во время съемки начался шквальный артобстрел. Три снаряда разорвались на мостовой у дома, в котором находился детский сад. Дети, которых еще

не успели эвакуировать, возвращались после прогулки, попали под снаряды, и многие из них погибли. Маленькая девочка, худенькая и истощенная, бежала позади всех стараясь догнать своих подруг. Она прижимала к груди валенки, вероятно мамины. Осколок настиг ее последней, почти у дома, и она так и осталась там лежать с каким-то очень строгим, как бы недоумевающим выражением лица, все еще с валенками в руках. Садик был расположен в первом этаже, снаряд разбил стену и выбил окна. В разбитом окне, над убитой девочкой, покачивался подвешенный на резинке плюшевый мишка. На следующий день убитых детей хоронили в гробах, обтянутых белым шелком.

У Страдина дрожали руки, его душили слезы, но он все же снял весь этот ужас. Через несколько лет эти кадры, вместе с другими, были показаны на Нюрнбергском процессе, как документы обвинения.

Но были съемки, которые наполняли сердце радостью и гордостью. В городе, казалось бы почти мертвом (а фашисты были почти уверены, что это так), жизнь продолжалась и, после первых потрясений, проявляла себя все сильнее и сильнее.

Я помню, как много значило для нас, когда в декабре 1941 года городской отдел кинопроката, директором которого был Д. Н. Шемякин, установил в помещении кинотеатра «Молодежный» кинопередвижку (городского тока не было) и вновь открыл кинотеатр. По тем тяжким временам это имело большое моральное значение. Как радостно было это снимать!

Как радостно было запечатлевать на пленку героизм наших рабочих, их трудовой подвиг, когда они в нетопленных, насквозь промерзших цехах, крыши которых были пробиты осколками как решето, ремонтировали прибывшие прямо с фронта танки. Никакого отопления не было, руки и инструмент приходилось отогревать на жаровнях, но ничто не могло остановить этих людей, они знали: победа должна быть и будет наша.

Радостно было снимать, как пошли трамваи, стали открываться магазины, кинотеатры, в которых демонстрировались новые картины, как вновь заработали, школы (некоторые из них в бомбоубежищах). В помещении Театра им. А. С. Пушкина шли спектакли Театра музыкальной комедии, а также оперные. Я помню

поставленную в этом театре оперу П. И. Чайковского «Пиковая дама», в которой роль графини исполняла оставшаяся в Ленинграде С. П. Преображенская, а роль Лизы певица-любительница Л. С. Сегаль.

С каким волнением мы с Я. И. Блюмбергом сидели в декабре 1942 года в Филармонии на концерте Я. Флиера. Горели все люстры, хотя хрусталь с них был снят, было холодно, публика была в шинелях и полушубках, многие приехали прямо с фронта; на клавиатуру рояля работали две электроотражательные печки, но Флиер был во фраке, и вообще все было необычайно торжественно и проникновенно. Где-то ухала тяжелая артиллерия, лаяли зенитки, но мы слушали «Чакону» Баха—Бузони, знаменитую прелюдию Рахманинова и много еще хорошей музыки, а что касается стрельбы — ну, что ж, для нас она была довольно обычным делом. Невзирая ни на какие трудности, наш ленинградский, созданный во время блокады, симфонический оркестр под управлением дирижера К. И. Элиасберга исполнил Седьмую, Ленинградскую симфонию Д. Шостаковича, и мы ее слушали под аккомпанемент подлинной стрельбы, как слушали еще целый ряд концертов этого оркестра, в том числе с участием нашего замечательного скрипача Д. Ойстраха и других солистов.

Но совсем рядом был фронт, был передний край, и этот фронт был основным участком нашей деятельности.

Какими бы трудными, какими бы сложными ни были наши съемки, какой бы опасности мы ни подвергались, мы всегда помнили и о художественной стороне нашей работы. Я сознательно избегаю здесь термина «изобразительное решение», так как в тех условиях, в каких проходила наша работа, это «решение» не так уж часто от нас зависело, и в нашем распоряжении было не так уж много средств, чтобы его определить. Но когда такая возможность появлялась, мы, конечно, делали все, чтобы ее использовать. Многие наши операторы часто привозили не только отдельные кадры, но и целые сюжеты, которые по своим изобразительным качествам могли бы сделать честь любой художественной картине.

В мои задачи не входит подробный разбор самоотверженной работы операторов Ленинградской объединенной киностудии, достойной специального, очень тща-

тельно и любовно написанного исследования. Для этого у меня просто не хватает достаточного материала, тем более что и память моя за истекшие более чем двадцать пять лет сохранила далеко не все. Поэтому я вынужден ограничиться лишь некоторыми примерами, сохранившимися у меня в записях, сделанных со слов самих участников. Эти записи были впоследствии проверены И. В. Хмельницким, кроме того, я видел снятый материал на экране, и он произвел на меня сильное впечатление. Все три оператора, которых я упоминаю, никогда до войны на кинохронике не работали. Это не помешало им сразу же освоить новую для них специфику, когда они неожиданно оказались в гуще столь грозных событий.

В этом отношении я не могу не упомянуть работы оператора киностудии «Леннаучфильм» А. А. Климова. В мае 1942 года я увидел снятый им на Ладоге сюжет «Первый караван». Сквозь густой утренний туман по зеркальным водам весенней Ладоги, на которых еще плавали последние льдины, шел первый караван с продовольствием для блокированного Ленинграда. Сюжет был снят очень убедительно и красиво. Впрочем, это качество было свойственно большинству его работ.

Однако Аркадий Александрович был не просто оператор, умеющий хорошо снимать, он был еще и очень смелым оператором. В самые страшные и опасные моменты он умел молниеносно ориентироваться и снимать всегда самое главное. Летом 1943 года во время вражеского артиллерийского налета возник очень большой пожар на нефтебазе. Пожар, бушевавший восемь часов подряд, представлял, помимо всего, огромную опасность, так как горящая нефть могла проникнуть в город и причинить неисчислимые бедствия. На тушение пожара были брошены все пожарные силы города, части МПВО, воинские соединения, но раньше всех там оказались заведующий производством студии А. И. Шмидт и А. А. Климов, единственный оператор, который был в то время на студии. Когда они прибыли, большая часть территории была уже объята пламенем, а противник упорно продолжал обстреливать горящий район. Климов сразу же бросился в самую гущу огня. Он и подоспевшие позже операторы Николай Долгов и Борис Синицын снимали пылающие, рушащиеся неф-

тебаки, горящую нефть, самоотверженное и героическое поведение людей, которые в течение восьми часов, под интенсивным артиллерийским обстрелом, вели ожесточенную борьбу с огнем. Невозможно забыть эти кадры. Несколько пожарных тащат сквозь пылающий огонь тяжелый шланг — снаряд попадает прямо в них. От них ничего не остается, но на их место сразу же встают другие. Молодая девушка, боец МПВО, бежит сквозь огонь. Взрыв — у нее оторваны ноги, она гибнет в огне. Много еще таких кадров. Надо исключительно владеть собой, обладать огромным чувством долга, чтобы снимать это все. Но снимать надо было обязательно. Надо, чтобы люди мирные, погруженные в свой повседневный созидательный труд, знали и никогда не забывали, что такое война, что происходит, когда захватчики вторгаются в пределы Родины.

Большой интерес представляли съемки ленфильмовского оператора А. И. Погорелого. На одном из первых редакционных просмотров меня поразили два сюжета, снятые им на торфоразработках под Ленинградом. Каждый сюжет был снят единым куском, без перебивок, за счет длинной, тщательно разработанной панорамы со сложным внутрикадровым монтажом, причем съемка была произведена ручной камерой КС-5, без каких-либо вспомогательных механизмов.

Летом 1942 года проводилась операция, связанная с высадкой десанта и захватом плацдарма в районе Усть-Тосно, у села Ивановского. На правом берегу Невы вместе с командованием, руководившим операцией, находился и А. Погорелый. Еще раз продемонстрировав свои мастерские панорамы, проведенные ручной камерой, Анатолий Иванович снял через Неву общие планы операций, несколько планов руководившего ею командования, в том числе очень интересный план, снятый из блиндажа: на переднем плане наблюдающие за боем руководители, а за ними, через амбразуру, виден противоположный берег, на котором идет бой. Перебраться на противоположный берег он не мог, ибо не имел для этого средств переправы.

В это время на противоположном берегу находился также ленфильмовский оператор А. С. Ксенофонтов. О съемке операции у Усть-Тосно он никаких указаний не получал и даже ничего не знал о ней, но, увидев

скопление войск и посадку пехоты на бронекатера, обратился к командиру одного из таких катеров, тогда капитан-лейтенанту Еськову, и тот разрешил ему следовать с десантом. Он расположился под орудием, без всякого укрытия, и, несмотря на ожесточенный огонь противника, лежа снимал подход катера к берегу и высадку десанта. Сквозь просветы в дымзавесе, которую выпустили наши катера, он видел немецкие позиции, видел стоявшие на бугре три зенитных орудия, вместе с прислугой, бившие прямой наводкой по нашим кораблям. Вместе с десантом он высадился на берег и начал снимать завязавшийся там бой. Капитан-лейтенант Еськов вернул его на катер, который в это время получил прямое попадание и потерял управление. Катер был взят на буксир и выведен из боя. Ксенофонтов немедленно пересел на другое судно, вернулся обратно, снова высадился на образовавшийся к тому времени на берегу пятачок и продолжал съемку.

Такие случаи не были, конечно, единичны. В той или иной мере они бывали почти у каждого оператора, работавшего во фронтовой группе или в блокированном городе. И у оператора А. Богорова, моего однокурсника, опытного хроникера, снимавшего и на Ленинградском и на Волховском фронтах, и у ленфильмовца А. Назарова, тоже неоднократно пересекавшего Ладожское озеро и снимавшего на обоих фронтах, и у очень смелого В. Максимовича и его закадычного друга А. Зазулина (которые никогда не только не отказывались от самых отчаянных съемок, но даже всегда сами стремились к ним), и у прекрасного оператора Г. Н. Трофимова, снимавшего и на фронте, и в городе, и у О. В. Иванова, автора очень интересных съемок с воздуха, и у леннаучфильмовского оператора А. А. Братухи, единственного оператора нашей студии, отмеченного гвардейским значком и снимавшего в танковых соединениях, и у ленфильмовца Е. В. Шапиро, первого оператора на Ленфронте, снимавшего действия знаменитых «катюш», а также немало рисковавшего при съемке знаменитых снайперов, и у ленфильмовца В. Левитина, долго работавшего в районе знаменитой Восьмой ГЭС и у «пятачка», и, конечно, у Павла Ивановича Паллея, начинавшего почти одновременно со мной работу в тогдашнем «Севзапкино»,

одного из основоположников ленинградской кинохроники, хорошего мастера и чудесного человека.

Бывали, конечно, такие случаи и в морской группе, руководителем которой был оператор С. Фомин, в прошлом ученик П. Паллея, человек с врожденной журналистской хваткой, хорошо умевший использовать те немногие изобразительные возможности, которые возникали на той или иной съемке. Помимо уже упомянутого мною А. А. Климова, в его группу входили операторы Н. Долгов и Б. Соркин, снимавшие много, хорошо и смело.

Этот перечень далеко не полон. Все мы, операторы Ленинградской объединенной киностудии, понимали, что мы солдаты и что вверенное каждому из нас оружие — киносъемочный аппарат — мы обязаны использовать как можно лучше.

Иногда такие случаи кончались трагически. Был на нашей студии молодой оператор Анатолий Николаевич Быстров, однокурсник В. Максимовича, Е. Учителя, А. Зазулина и других. Я его очень любил, он был какой-то светлый, доброжелательный, с таким чистым, хорошим взглядом. Хотя он только начинал самостоятельную работу, но уже в первых снятых им сюжетах была настоящая, подлинная жизненность, свой, именно ему присущий подход. Мы многого ждали от него... Он погиб при организации съемки у Петрокрепости, тогда еще Шлиссельбурга, при форсировании нашими войсками Невы...

В январе, а может быть и в начале февраля 1942 года я последний раз встретился с Е. В. Червяковым, замечательным режиссером и человеком, с судьбой, так прекрасно начавшейся и так трагически оборванной. После разговора в ленфильмовском садике, о котором я уже писал, я с ним долгое время не встречался, а только слышал, что он добровольно вступил в ряды армии, участвовал в боях у знаменитого «пятачка» и был ранен.

Узнав, что он на «Ленфильме», я немедленно бросил все дела и пошел взглянуть на него. Он был в новенькой шинели с лейтенантскими кубиками, очень подтянутый, задумчивый и молчаливый. Таким я его раньше никогда не видел. Мы сидели у «буржуйки» в комнате, в которой обычно помещался кабинет кого-нибудь из заместителей директора студии. Между этой комнатой и кабинетом директора находился узенький, как мы его называли

«предбанник», в котором стоял стол бессменного в течение десяти лет стража «Ленфильма» — секретаря директора Елены Ивановны Подвальной. Она и сейчас была здесь. Дом, в котором она жила, разбомбили, и ей пришлось ютиться в этом кабинете за длинным низким шкафом. Было довольно холодно и темно. Электричество не горело, и комната освещалась лишь отсветами от тлевших в «буржуйке» обломков каких-то декораций. Только что ушел оператор В. Ф. Левитин, Леня, как его все звали еще со студенческих времен. Он прорвался в Ленинград с Большой земли через замерзшую Ладогу за своей семьей и теперь возвращался обратно. Я невольно вспомнил его еще совсем юным, при приеме в Ленинградский фотокинотехникум, а затем молодым комсомольцем в серой гимнастерке, бурно выступавшим на студенческом собрании. Сейчас я видел его в шинели, со шпалой в петлице, очень серьезного и сосредоточенного. При прощании, вероятно, у нас обоих мелькнула мысль: «А встретимся ли мы еще когда-нибудь?» Мы встретились через несколько месяцев на кинохронике. Как-то незаметно мы с ним продружили всю жизнь.

Червяков долго молчал. Мы сидели почти в полной темноте, только изредка вспыхивал огонь в «буржуйке» и выхватывал из темноты его лицо, очень строгое и печальное. Видно было, что он погружен в какую-то глубокую думу. Я не хотел ему мешать и сидел молча, глубоко забравшись в одно из знаменитых ленфильмовских кресел. Вдруг он поднял голову и сказал: «Запоминай! Запоминай все, что мы видим, все, что мы делаем! Наступит время — и мы должны будем дать отчет в этом. Для этого мы здесь и находимся. Мы сделаем с тобой картину об этом. С тобой и Славой Беляевым, он сейчас воюет под Лиговом, и с Сеней Мейнкиным, не знаю, где он сейчас. Мы же все давние друзья. И это наш долг сделать такую картину, наша обязанность». Он опять замолчал и долго сидел молча. Таким я запомнил его на всю жизнь: в большой темной комнате, с лицом, выхваченным из темноты трепетным пламенем «буржуйки», с глубокими тенями и неожиданными отблесками в больших красивых глазах...

На «буржуйке» закипел чайник, подошла Елена Ивановна и разлила нам по кружкам кипяток. Мы по-братски разделили немного хлеба и потихоньку отогревались

горячей водой. Вдруг Евгений Вениаминович встал и стал застегивать шинель. «Пора»,— сказал он односложно. Мы спустились по темной лестнице и вышли на Кировский проспект. Стоял очень сильный, захватывающий дух, мороз. Свет луны, жесткий и мертвенный, высвечивал промерзшие стены домов с черными впадинами замаскированных окон, сугробы на мостовой, голые деревья. Вдали чувствовался Кировский мост, и над всем этим — изумительное звездное небо. Где-то за мостом косой луч прожектора упорно шарил по этому прекрасному небу. Фашисты любили бомбить в такие ночи. . Мы с Червяковым стояли у ротонды «Ленфильма», в витринах которой еще висели остатки рекламных фото, и смотрели на этот пейзаж, который уже успел стать привычным и который за год до этого мы не могли бы даже вообразить. Потом он вдруг порывисто обнял меня, и я опять увидел его лицо, такое строгое и вдохновенное. Не сказав ни слова, он быстро пошел по Кировскому проспекту. Я долго смотрел ему вслед.

Он был убит 17 февраля 1942 года, вскоре после нашей последней встречи. Тогда же под Лиговом погиб оператор Святослав Александрович Беляев. В это же время умер от истощения художник Семен Львович Мейнкин. Почти одновременно погибли три друга, три светлых человека, один из лучших постановочных коллективов «Ленфильма».

Мы, конечно, запоминали. Мы не могли не запомнить, так же как и не могли забыть, даже если бы нам хотелось забыть.

Жестокие морозные ночи, такие, как при прощании с Червяковым. Особенно в первую зиму блокады. Лунный свет — сколько лирических ассоциаций возникает при этих словах, а здесь он был жесток и беспощаден. Гул вражеских самолетов, нарастающий лай зениток, визжащий, раздирающий, как бы сверлящий позвоночник звук падающей бомбы, глухой удар, взрыв. Еще одна трагедия, одна из многих блокадных трагедий. Погибли наши люди, такие же, как и мы, ленинградцы. Кто-то остался без крова, у кого-то погибли близкие, погибло все имущество, и сейчас это может произойти и с нами, с нашими близкими. И когда бомба падала где-то близко, а иногда даже очень близко, тогда дом, в котором вы были, содрогался как живой организм,

а иногда казалось, что он слегка приподнимается и опять опускается на свое место. Или другие ночи, темные, непроглядные, когда все сливается в какой-то сплошной мрак, когда за несколько шагов уже трудно что-либо разобрать и идешь главным образом по памяти, иногда на ощупь. Мы любили такие ночи: обычно враг считал такую погоду нелетной, и бомбежек не было.

Комнаты ленинградских квартир, еще недавно нарядные и уютные, сейчас закопченные и запущенные, с листами фанеры на окнах, с неизменными «буржуйками», при трепетном свете коптилок. Световые «эффекты» блокады, в особенности первого периода. Самодельные свечи, различные варианты коптилок, самое невероятное горючее. И тени, необычайно выразительные, подчас просто фантастические тени, немыслимые при обычном освещении мирного времени. Думаю, что если когда-нибудь встанет серьезно вопрос о съемке картины о блокаде, особенно о ее первом периоде, то оператору этой картины надо будет сделать себе несколько источников света, вроде коптилок и т. п., и попробовать пожить при них. Он найдет для себя много интересного и неожиданного.

Примерно через месяц после того, как я приступил к работе оператора-редактора, мы с И. Хмельницким, после просмотра очередной партии материалов, сделали попытку подвести некоторые итоги. Имелся уже известный опыт работы наших операторов в условиях Ленфронта, и уже можно было сделать кое-какие выводы. Осенью 1941 года Ленфронт стабилизировался, и немецко-фашистские войска оказались на позициях, на которых им суждено было простоять около двух с половиной лет, вплоть до своего полного разгрома. Позиционный характер военных действий на Ленфронте, естественно, наложил отпечаток на работу ленинградской фронтовой киногруппы.

Поскольку фронт был неподвижен, съемки часто носили несколько стандартный характер. Кроме того, они были до известной степени односторонними, так как показывали главным образом лишь боевые действия наших войск, а кадры, показывающие ущерб, наносимый противнику, как правило, отсутствовали.

Мы неоднократно возвращались к этому вопросу, иногда в порядке случайного обмена мнениями, иногда

в виде небольших совещаний. Мысль надо было выносить, а также найти средства ее осуществления.

В наших разговорах принимал участие и главный редактор студии Л. И. Питерской. Те обстоятельства, которые беспокоили нас, тревожили и его.

В результате всех этих разговоров мы пришли к выводу, что необходимо в условиях блокированного Ленинграда изыскать средства, которые позволили бы нам до какой-то степени вести кинонаблюдение за результатами боевых действий наших авиационных и артиллерийских подразделений.

Возможности авиационных киносъемок сильно ограничивались отсутствием соответствующих сортов негативной пленки, недостаточностью съемочной аппаратуры, не говоря уже об отсутствии аппаратов, специально созданных для съемок с воздуха, а также рядом других, не зависящих от нас причин, значительно суживавших круг возможностей съемок с воздуха. Мы понимали, что основное решение надо искать на земле. Для этого были необходимы определенные средства и техника, но как раз именно этих средств и техники не было. А нужно было не больше не меньше, как достать врага, находившегося на расстоянии нескольких километров, и притом как можно крупнее.

На первый взгляд все казалось как будто сравнительно просто. Телеобъектив или длиннофокусный объектив. Одним словом, «телевик», как мы называли их в обиходе. Так вот телевиков на Ленинградской объединенной киностудии весной 1942 года почти не было, хотя именно в это время в них возникла необходимость.

Весной 1930 года, перед отъездом в экспедицию по картине «Плотина», я получил новый киносъемочный аппарат «Дебри Л». В его комплекте был телевик — последний прибывший на «Ленфильм». Это был не приспособленный для киносъемок анастигмат, а специально рассчитанный объектив с фокусным расстоянием 400 *мм* и относительным отверстием 1 : 5. По сравнению с другими телевиками он был очень легок, обладал хорошими оптическими качествами, в частности малым светорассеянием, и на проведенных мной пробах дал несколько хороших, четких кадров. Я понял, что объектив этот стоит того, чтобы с ним повозиться, но надобности в нем не ощущалось, свободного времени у меня тогда не

было, и я понемногу забыл о нем. Отправляясь в марте 1942 года на съемки картины «Самый храбрый», я на всякий случай прихватил его с собой, а при переходе на Объединенную киностудию мы с Синицыным привезли и наши съемочные комплекты, в том числе и этот объектив.

Когда встал вопрос о преодолении «барьера расстояния» между оператором и объектом съемки, который в этих случаях находился на расстоянии нескольких километров, чаще всего за линией фронта, в расположении противника, я прежде всего подумал, что из всех возможных средств наиболее реальным был этот объектив. Я также понимал, что во избежание возникновения какой-нибудь версии о неполноценности таких объективов для киносъемок необходимо провести очень точную и тщательную подготовительную работу и накопить небольшой, но конкретный опыт.

Я посоветовался по этому поводу с Я. И. Блюмбергом, с которым в свое время познакомился в цветном секторе «Ленфильма», и имел полную возможность оценить его большие знания и умение быстро разбираться в самых сложных ситуациях, связанных с киносъемкой. Ко времени моего перевода на Ленинградскую объединенную киностудию И. В. Хмельницкий как раз заканчивал списки киноработников, подлежащих откомандированию из армии, и я посоветовал ему отозвать Я. Блюмберга, так как понимал, какую большую пользу он нам сможет принести. Иосиф Вениаминович был совершенно прав, поручив ему консультацию по всем видам сложных съемок и наблюдение за съемочной техникой.

После нескольких съемочных проб и последовавшего за этим обмена мнениями мы пришли к выводу, что можем приступить к съемкам в производственных условиях и что для начала наиболее «выгодным» для нас объектом является временно захваченный фашистскими оккупантами Пушкин. Он находился на расстоянии, с которым нам, вероятно, чаще всего пришлось бы иметь дело в будущем, хорошо просматривался с Пулковских высот, в нем было много сравнительно мелких деталей, характерных для тогдашнего Пушкина небольших домов с повернутыми к нам побитыми фасадами, окнами, дверями и т. д. Нам было важно убедиться, насколько четко

все это будет выглядеть на экране. Кроме того, как объект он был достаточно велик, и по нему можно было пройтись панорамой. По свету он нас тоже устраивал.

В середине августа 1942 года мы выехали в Пулково, где нас уже ждали. К этому времени здания обсерватории были в развалинах, а парк выбит снарядами. Несколько деревьев с обломанными сучьями страшно рисовались на фоне неба с тяжелыми, рваными тучами. Пушкин было хорошо видно. Как и всегда в это время года, город утопал в зелени и казался милым, старым Пушкином, который я знал с детства, в котором мне был знаком каждый шаг. И так хотелось сесть в машину, доехать до Египетских ворот, пойти посмотреть на дом, в котором я прожил столько лет, посмотреть на дом Москвина, стукнуть к нему в окошко, встретить каких-нибудь милых сердцу людей... Но с Федоровского собора был сорван купол, Белая башня была разбита, а здания стояли в развалинах... В городе был враг, коварный и жестокий; и когда я смотрел в кадр, то телевик показывал мне солдат этого врага, перебегавших по улицам и их поблескивающие шлемы в окопах переднего края. Горечь, боль, ненависть сжимали сердце.

Мы сняли при различном освещении несколько дублей и уехали на студию. Избранная нами съемочная точка оказалась настолько удачной, что мы еще не раз на нее возвращались, в частности в январе 1943 года, а затем ею пользовался Блюмберг, когда испытывал сложные телеобъективы, изготовленные в Государственном оптическом институте. Они давали прекрасный результат, но их большие габариты значительно суживали возможности их использования. С этой же точки Яков Исаакович испытывал и объектив с фокусным расстоянием в 750 *мм*, обнаруженный в одной неэвакуированной репродукционной установке. К сожалению, его низкая светосила (1 : 9) значительно сужала возможности его применения.

На следующий день мы с некоторым волнением смотрели снятый материал. Мы с Блюмбергом считали результат удовлетворительным, все наши соображения полностью оправдались, и надо было ввести кое-какие мелкие дополнения. Хмельницкий считал материал хорошим и сразу же стал вводить телевики в практику. На первых порах проводить эти съемки пришлось мне.

В начале сентября 1942 года мы с В. И. Синицыным выехали в «хозяйство» капитана третьего ранга Г. И. Барбакадзе. Это «хозяйство» представляло собой орудие морской артиллерии, установленное на железнодорожной платформе, стоявшей обычно на одной из бездействовавших в то время железнодорожных веток. Так как платформа могла передвигаться, то мы называли эти орудия «транспортерами». Орудия эти были хорошо замаскированы, и немцы так и не смогли их обнаружить, хотя досаждали им эти орудия очень сильно. Перед этим я, вместе с оператором А. Климовым, уже был на одном таком транспортере в хозяйстве не менее прославленного «аса», тоже капитана третьего ранга В. Н. Меснянкина, но там задание было гораздо проще: надо было снять стрельбу орудия и только, здесь же надо было подойти как можно ближе к противнику и снять попадание наших снарядов в военный объект, возведенный немцами перед собором в Петрокрепости, тогда еще Шлиссельбурге.

Подготовка и организация съемки заняла пару дней, после чего можно было приступить к непосредственной работе. На берегу Невы, прямо против Шлиссельбурга, находилось разбитое здание школы, на чердаке которой помещался НП (наблюдательный пункт) «хозяйства» Барбакадзе. Вот с этого НП мы и должны были вести съемку. Мы пробрались в здание с большой осторожностью (немцы держали дорогу под обстрелом) и по остаткам лестницы влезли на чердак.

В крыше была дыра, через которую и надо было снимать. Подойти близко к этой дыре мы не могли: немцы вели наблюдение за этим зданием и временами постреливали по нему. Поэтому дежурный по НП, лейтенант Аруцев, рекомендовал нам отойти от этой дыры как можно дальше и вести съемку, стоя у противоположной стены. Небольшой угол зрения нашего объектива позволил нам это сделать. Кроме того, мы тщательно замаскировали наш аппарат черным покрывалом, чтобы блеск металла не выдал нашего присутствия.

Кадр строился хорошо. Шлиссельбургский собор четко рисовался на фоне облаков, а перед ним просматривались какие-то сооружения военного характера, возведенные фашистами. Я заметил фигурки пробегавших солдат; на мгновение выбежал какой-то человек в белой куртке. Все это было бы, конечно, интересно понаблюдать, но такой возможности уже не было. В условленное время я включил аппарат: восемь выстрелов прогремели один за другим и восемь черных фонтанов взметнулись в кадре в условленном месте. До чего же точно била наша артиллерия! Мы молниеносно повалили аппарат и разбирали его уже лежа на полу. И весьма своевременно. Немцы сразу же начали стрелять по зданию, в котором мы находились, но съемка была окончена, задание выполнено, и мы начали собираться в обратный путь. Нам пришлось подождать окончания обстрела. Наступили сумерки. Тяжелые тучи закрыли небо. Внизу виднелась Нева с каким-то зловещим отблеском воды. На противоположном берегу чернели развалины зданий Шлиссельбурга. В них сидел враг, и хотя мы знали, что это временно и что скоро мы их оттуда выгоним, но даже временно примириться с этим было невозможно.

Пошел дождь, и стало совсем темно. Мы начали осторожно пробираться обратно. Полученный результат вполне оправдал наши ожидания. Снятый материал вошел в ленинградский киножурнал. Хмельницкий был очень доволен и обещал дальнейшие съемки. Они не заставили себя долго ждать.

Числа восемнадцатого октября меня вызвал И. Хмельницкий. «Надо соединить приятное с полезным,— сказал он,— для второй серии картины «Ленинград в борьбе», монтаж которой, как ты, конечно, знаешь, сейчас заканчивается, необходимо снять несколько планов караванов судов, идущих через Ладогу. Ты отправишься на известные тебе канонерские лодки «Нора» или «Бира» и совершишь с ними рейс через озеро. Тебя там хорошо знают, попутно немного и отдохнешь; с тобой поедет Синицын».

Сборы были недолгие, на всякий случай я прихватил с собою объектив с фокусным расстоянием в 400 *мм*, тот самый, о котором я уже писал.

20 октября мы бодро выехали на студийном грузовике и взяли направление на хорошо известную мне бухту Морье. Синицын в последний момент заболел, и вместо него ехали оператор А. Романенко и ассистент оператора А. Архиреев. По пути мы прихватили опера-

тора Н. Долгова. По сему случаю я был возведен в «ранг» руководителя группы.

Было чудесное осеннее утро, прозрачное, солнечное и очень тихое. Мы ехали мимо опустевших полей, мимо рощ еще с остатками последней, пожелтевшей листвы, мимо селений, занятых воинскими частями. Погода постепенно портилась, и когда мы уже затемно прибыли в Морье, на озере штормило и волны хлестали через пирс. Знакомая громада собора еле различалась в сетке дождя. Было холодно и довольно противно. Я прошел в уже знакомую мне комендатуру, где мне сказали, что им дано распоряжение переправить нас на малом катере, «каэмке», как их называли, на канонерскую лодку «Бира», на которой сейчас держит свой флаг командир отдельного отряда канонерских лодок капитан первого ранга Н. Ю. Озаровский. К этому времени подошел командир каэмки, молодой лейтенант с открытым веселым лицом, и добавил, что «Нора» сейчас в Новой Ладоге, а вместо нее на рейде стоит «Бурея». Подумав, он сказал, что ночевать нам придется на каэмке, так как ночью в такой шторм к кораблю подходить рискованно.

Каэмки жались за пирсом в сравнительно спокойном месте. Мы забрались в маленькую тесную кают-компанию, она же кубрик, она же все что угодно еще; лейтенант накормил нас ужином, и мы, утомленные долгим переездом, заснули, убаюканные мерным покачиванием каэмки.

К утру шторм поутих, и мы смогли подойти к борту «Биры». Я ухватился за трап, вскочил на борт и очутился прямо в объятиях Николая Юрьевича Озаровского. Как всегда свежевыбритый и подтянутый, в новеньких погонах, которые тогда начали вводить, и аккуратном полушубке-реглане, он крепко обнял меня и расцеловал. «А вот когда я этого Горданова окарданю»,— раздался вдруг знакомый голос. Передо мной стоял и весело улыбался военком отряда, теперь замполит Константин Васильевич Крюков. Он немедленно повел нас в кают-компанию и усадил завтракать. Мне вдруг стало очень хорошо на душе. Кругом были милые моему сердцу люди, знакомые еще по нашему зимнему пребыванию на «Норе». Я почувствовал себя как-то очень «дома». Меня поместили в каюте старпома «Биры», старшего лейтенанта Георгия Георгиевича

Виноградского, с которым мы сразу подружились, ибо оказалось, что у нас с ним много общих вкусов. Мои товарищи также устроились по разным каютам, и мы понемногу, отдав дань горячему душу «Буры», стали приводить себя в порядок и готовиться к завтрашнему походу.

Поход состоялся, правда, несколько иной, чем мы предполагали.

Следующий день начался, как обычно перед походом. Ничего особенного не ожидалось, все занимались своим делом. На командном мостике происходило учение на боевое управление.

Очевидно, поступавшие с берега сообщения вызывали у Озаровского недоумение, так как он запросил командира базы Морье о положении дел на Ладоге. Вскоре на «Биру» прибыл нарочный с депешей. Я видел, как он поспешно прошел к Озаровскому, и подумал, не произошло ли что-нибудь неожиданное.

Через некоторое время Озаровский вызвал меня к себе. «Так вот,— сказал Николай Юрьевич,— мы идем на операцию, которая, наверно, закончится боем. Мы будем рады, если вы пойдете с нами, но если вам и вашим товарищам почему-либо нельзя это делать, то вы можете сойти на берег». Я немедленно ответил, что ни о каком уходе на берег не может быть и речи. Николай Юрьевич сказал, что иного ответа он и не ждал, и я отправился оповестить группу.

Было хмурое, серенькое утро 22 октября 1942 года. Озеро била противная мелкая зыбь. Временами налетали порывы ветра и мелкого дождя. Мы шли через Ладогу: три канонерские лодки — «Бира», «Селимжа» и «Бурея», а по существу, три самоходные баржи для перевозки балласта, построенные в Германии перед самой войной, тихоходные, без какого-нибудь бронирования, с довольно сильной артиллерией, установленной уже после начала войны. «Канлапти», как их называли с долей нежности и иронии. Однако в руках советских людей эти «канлапти» становились грозными кораблями, и гитлеровцы не раз имели возможность в этом убедиться.

Постепенно общая ситуация начала проясняться. На Ладожском озере, в районе «Дороги жизни», лежит маленький островок Сухо, на котором и по сей день высится маяк. На этом островке имелся небольшой гарни-

зон, о чем гитлеровцы, наверно, знали. Если бы они смогли завладеть Сухо, с дальнейшей высадкой десанта на противоположном берегу Ладожского озера, то, несомненно, добились бы большого тактического успеха, ибо сумели бы значительно затруднить, а может быть, на какое-то время вообще прекратить снабжение Ленинграда через Ладогу. Они двинули на этот островок армаду из тридцати спаренных понтонов, сильно вооруженных, с десантом около 3000 человек. Гитлеровцы, конечно, не сомневались в успехе, ведь их превосходство было огромным. Они не учли только обстоятельства, которое не раз перечеркивало их самые тщательные и, казалось бы, хитроумные расчеты — героизма и самоотверженности советских людей.

Этот маленький, казалось бы столь незначительный, гарнизон, а также повисший на фланге немцев тральщик № 100 под командованием старшего лейтенанта П. К. Каргина, оказал такое ожесточенное сопротивление, что гитлеровцам, хотя они и сумели ненадолго высадиться на острове, пришлось в конце концов ретироваться, оставив несколько своих подбитых кораблей...

Когда стало известно о нападении на Сухо, из базы Морье были двинуты наши три канлодки и два торпедных катера, которые Озаровский потом вернул обратно, а из Новой Ладоги шли канлодка «Нора», та самая, на которой мы жили зимой, и отряд бронекатеров и морских охотников.

Я поставил свой аппарат с телевиком по левому борту «Биры», а сам поднялся на командный мостик, на котором находились Н. Ю. Озаровский, командир «Биры» А. И. Лоховин, Г. Г. Виноградский и еще кто-то. Не помню, о чем шел разговор, общее настроение было довольно напряженным, мы ждали противника, а он что-то не показывался.

Потом все стало разворачиваться довольно быстро. Столб воды взлетел недалеко от «Биры», за ним второй. На горизонте появились маленькие черные точки, которые почти незаметно двигались к нам. Иногда на них возникали яркие вспышки, и тогда возле нас взлетали еще фонтаны. Это и был враг, тот самый враг, встречи с которым мы искали. На «Бире» был поднят сигнал Н. Ю. Озаровского: «Я надеюсь, что каждый исполнит свой долг». Бой начался.

Я немедленно кинулся вниз, к аппарату, возле которого уже орудовал мой ассистент А. Архиреев. Поскользнувшись на трапе, я пересчитал позвоночником все железные ступеньки. Я и по сей день имею все основания вспоминать этот ушиб гораздо чаще, чем мне бы хотелось, но тогда было не до этого.

Завязался ожесточенный четырехчасовой бой наших трех канлодок («Нора» не успела подойти) со значительно превосходившим нас численно противником. Только незначительное преимущество в ходе и бóльшая дальнобойность наших орудий главного калибра, помноженные на искусное маневрирование, позволили нашим кораблям не только избегать поражения, но наоборот, вести наступательные действия и причинять немалый урон противнику. Мы, операторы, также ни на минуту не забывали, что находимся здесь не в качестве пассажиров. В обстановке все нарастающего напряжения, грохота орудий, всплесков вражеских снарядов, скрежета ломающегося металла, лишенные какого-либо укрытия, мы старались запечатлеть на пленке все, что только было возможно. Нам удалось снять довольно много материала, представлявшего безусловный интерес. Долгов с большим риском забрался на мачту «Биры» и снял оттуда немало интересных общих планов. Романенко, у которого на аппарате КС-5 стоял объектив с фокусным расстоянием в 165 *мм*, сумел снять взрыв вражеского корабля и, кроме того, еще ряд кадров. Мне моим телевиком удалось снять несколько сравнительно крупных планов гитлеровских кораблей и гибель одного из них.

Очевидно, командование гитлеровцев заподозрило с нашей стороны какой-то особенный подвох, так как они начали медленный отход. Надо думать, они просто не могли себе представить, чтобы три такие корабля, как наши, могли бы так настойчиво вести наступательные действия против столь превосходящих сил, не имея на этот счет особых соображений. Кроме того, сама операция у Сухо надежд на успех им уже, вероятно, не сулила. Но и наше положение было не столь уже блестящим. Было несколько попаданий в наши корабли, некоторые орудия временно выходили из строя, и наш главный механик т. Лобуко проявлял чудеса изобретательности, ремонтируя их под огнем противника, боезапас

кончался, и только небольшое преимущество в ходе позволило нам продолжать маневрирование. Мы упорно висели на фланге гитлеровцев, и этим значительно сковывали их действия.

Стремительный налет нашей авиации, ведомой Героем Советского Союза А. Клименко, сразу же изменил положение. Наши самолеты молниеносно пронеслись над кораблями и в течение нескольких минут весь горизонт представлял собою сплошную стену всплесков рвущихся авиабомб и взрывов гибнущих вражеских кораблей. Было потоплено около пятнадцати гитлеровских понтонов, остальные уходили к финским берегам, преследуемые нашей авиацией. Бой был окончен.

На обратном пути от Новой Ладоги мы зашли на героический остров Сухо. Маяк, выщербленный осколками вражеских снарядов, гордо высился над мутными водами Ладоги. Из воды торчали остатки нескольких потопленных немецких кораблей. Советские люди еще раз доказали, что ничто не в силах их сломить.

Мы шли обратно в Морье. К вечеру я вышел на палубу. Погода прояснилась. Воздух был изумительно прозрачным и ясным. Солнце садилось за грядой перистых облаков, вдали чернел берег. Был такой красивый, такой прелестный, такой мирный осенний вечер... Но на переднем плане четко рисовался зенитный пулемет, и вахтенный офицер очень внимательно просматривал берег в бинокль. Я поднял свой «ФЭД» и снял этот кадр.

Операция у маяка Сухо упоминается в сводке Информбюро, а также в «Истории Великой Отечественной войны». Я описываю ту ее часть, в которой я и мои товарищи принимали непосредственное участие, которую мы видели, видели глазами кинооператоров, снимавших с канонерской лодки «Бира» этот единственный за всю войну «эскадренный» бой на Ладожском озере. В то время ни объем, ни значение происходящих событий нам известны не были.

Не всегда наши съемки завершались успешно. Не раз, несмотря на самую тщательную подготовку, несмотря на наше упорство и большой риск, на который мы иногда совершенно сознательно шли, в самый последний момент обстоятельства складывались так, что по каким-то причинам, в большинстве случаев от нас

совершенно не зависевшим, нам ничего не удавалось снять.

Об одной такой съемке в феврале 1943 года, которая едва не закончилась для нас довольно плачевно, и о нескольких связанных с нею обстоятельствах мне и хочется здесь рассказать.

В задание входило снять с Пулковских высот операцию местного значения наших войск, разведку боем, сопровождаемую сильным артобстрелом. Кроме меня и Блюмберга, ехал еще оператор В. Максимович.

В. Максимовича и его друга А. Зазулина я знал еще студентами операторского факультета ЛИКИ. Кроме того, я был руководителем очень интересной дипломной работы, которую делал Максимович. После окончания ими института мы часто встречались, и я старался не терять их обоих из поля зрения.

В январе 1942 года я однажды сидел у себя дома в довольно подавленном состоянии. Был как раз самый большой затор с продовольствием, я не ел два дня и имел все основания задуматься о том, что делать. Сильный стук в дверь (электроэнергии не было, звонки бездействовали) заставил меня подняться.

В дверях стояли два друга — Максимович и Зазулин. Они мгновенно оценили положение, разломали какую-то мебель, затопили печь, набрали где-то воды, вытащили все продукты, которые нашлись в их вещевых мешках (мне их хватило на несколько дней), и не ушли, пока как следует меня не накормили. Думаю, что они спасли мне жизнь.

Рано утром 18 февраля Блюмберг и Максимович заехали за мной. Было еще темно, аккумуляторы, с помощью которых я освещал свою комнату, неожиданно сели, и мне пришлось вновь извлечь старую коптилку. Я засунул в вещевой мешок кое-какие нехитрые запасы, и мы забрались в наш фургон, переделанный из старого грузовика. Вел машину Петров, в мирное время водитель такси, человек смелый и решительный. Мы были многим обязаны нашим водителям: Громову, Гегечкори, Петрову, Конашеву, многим другим и их «батьке», техноруку гаража В. Зархи,— хорошим работникам и прекрасным товарищам. На старых потрепанных машинах возили они нас по любым фронтовым дорогам, а что такое фронтовые дороги, например осенью или ранней

весной, знают только люди, побывавшие в этих переделках.

Мы миновали контрольно-пропускной пункт, под железнодорожным мостом, не доезжая завода «Электросила», проехали мимо кольца трамвая № 3 (трамваи шли почти до самого фронта) и выбрались, наконец, на Пулковское шоссе. День был холодный, какой-то пронзительный и очень пасмурный. Настроение у меня было скверное, я понимал, что в такую погоду много не наснимаешь. Дорога простреливалась, поэтому Петров вел машину на предельной скорости.

Мы промчались мимо еще одного трамвайного кольца, давно бездействовавшего. На покореженных рельсах стоял разбитый, ободранный вагон, на его пульте управления так и осталась ручка — очевидно, водитель не успел ее снять, а потом она уже никому не была нужна. Промелькнуло несколько полуразрушенных зданий, разбитое морское орудие со вспоротым, взвитым кверху щитом, деревья, страшные фронтовые деревья, расщепленные снарядами, с сучьями, обрубленными осколками... Много раз ездил я по этой дороге. Начиная с детства и по сей день. Много изменений претерпела она за это время. Но я никогда не забуду ее такой, какой увидел в те годы.

Мы прибыли на место, явились по начальству и отправились искать точку съемки.

Накануне в Ленинграде нас уверяли, что такая точка и притом с хорошим укрытием для нас приготовлена, и сейчас мы могли еще раз убедиться, как не следует верить никаким заверениям, а всегда стараться предварительно проверить все самим. Мы потратили несколько часов на поиски, пока не нашли на одной из высот котлован, в который был врыт солидный деревянный сруб. К сожалению, сверху он был перекрыт только одним слоем тесно уложенных железнодорожных рельсов. От осколков это, правда, защищало, но не больше. Очевидно, это было что-то вроде недостроенного наблюдательного пункта дивизии. Обзор оттуда был неплохой, и хотя никакого укрытия на время съемки не было, мы все же остановились на этом месте, благо ничего лучшего все равно не представлялось. Добираться туда приходилось по узенькой тропинке, которая шла через минное поле, регулярно простреливаемое противником.

Мы заночевали в каком-то пустом блиндаже и рано утром стали выбираться на съемку. Погода стала еще хуже; тяжелые тучи нависли низко-низко, и трудно было рассчитывать на то, что удастся что-нибудь снять. Тем не менее где-то теплилась жалкая надежда, что, может быть, подует ветер и разгонит тучи, а укоренившаяся за многие годы какая-то внутренняя профессиональная дисциплина не позволяла отменить съемку, прежде чем будут исчерпаны все возможности.

Совершенно неожиданно мы получили для транспортировки аппаратуры «роскошный выезд», который нас весьма обрадовал. В довольно древние сани был запряжен еще более древний, наверняка видавший лучшие времена, конь. Пожалуй, это была единственная лошадь, которую я встречал во время войны на Ленфронте. Несмотря на почтенный возраст, этот коняга вдруг развил довольно большую скорость, и мы с трудом поспевали за ним в наших тяжелых полушубках и валенках.

Мы выбрались на нашу точку. Зрелище было довольно безотрадное, было попросту темно и, учитывая низкую светосилу нашего объектива (1 : 5), ситуацию можно было считать безнадежной. Тем не менее мы были на месте, и теперь уже нам только оставалось расставить аппаратуру и ждать дальнейшего.

В подведенном в съемочном аппарате матовом стекле довольно плохо, но все же были видны очертания Пушкина, его побитые дома, голые деревья парков, безнадежно мутное небо. Когда я переводил с матового стекла обратно на пленку, то вообще трудно было разобрать что-нибудь. Экспонометров у нас тогда не было, но и без этого было ясно, что снимать нельзя.

Ровно в назначенное время наша артиллерия открыла интенсивный огонь. Весь кадр был закрыт сплошной пеленой взрывов и пыли, через которую вообще ничего нельзя было разобрать. В довершение всего пошел очень густой снег, и даже на матовом стекле было трудно что-либо увидеть. Фашисты начали ответный обстрел, не менее интенсивный, чем наш.

Пока было возможно, мы продолжали наблюдение по матовому стеклу. Мы видели, как наши части, утопая в глубоком снегу, продвигались вперед, как падали люди, как их засыпал снег. Горько и тяжко было видеть это и оставаться на месте. Сильный удар и взрыв со-

трясли землю, осколки перелетели через нас, очевидно, снаряд ударил в самое основание нашей высоты. Первым оценил положение бывший с нами лейтенант. Со словами: «Я пикирую», — он спрыгнул в недостроенный блиндаж, покрытый сверху рельсами. Его примеру последовали Блюмберг и я. Прыгая, я за что-то зацепился полой полушубка и проехался спиной (тем же самым местом, что и на «Бире» во время операции у Сухо) по ребру крышки какого-то стола, который зачем-то был брошен у входа в блиндаж. Поэтому Максимович, который прыгал прямо за мной, свалился сперва мне на плечи, а потом на пол. Не знаю почему, но я схватил его и оттащил в сторону. В тот же момент последовал еще один удар, и несколько осколков впились в обшивку блиндажа в том месте, где только что был Максимович. Мы просидели там довольно долго, грызли сухари и прислушивались, как стучат осколки по рельсам. Съемочные возможности были исчерпаны, и нам оставалось только ждать, когда можно будет возвращаться обратно.

Постепенно стрельба начала затихать, наш лейтенант выбрался наверх и на какое-то время исчез. Примерно через час, когда стрельба почти совсем прекратилась, он появился с несколькими бойцами, совершенно занесенными снегом. Мы взяли аппаратуру, вылезли наверх и сквозь все усиливавшийся снегопад стали пробираться обратно. Фашисты как будто только этого и ждали и вновь начали довольно интенсивный обстрел. Мы бегом пробежали какое-то расстояние, скатились по склону вниз и очутились в неизвестном нам блиндаже, в котором при свете обрывков горящих проводов обедали незнакомые бойцы, с недоумением уставившиеся на нас.

Мы бы, наверно, еще долго не смогли разобраться, что предпринять дальше, так как ни телефонной связи, ни транспорта под руками не было, как вдруг раздался знакомый нам голос: «А ну, товарищи, поможем нашим операторам погрузиться, им очень срочно надо ехать на кинохронику!»

Потрясенные, мы оглянулись: у входа в блиндаж, лихо подбоченясь, стоял водитель Петров. Аппаратура была погружена молниеносно, мы прихватили с собой лейтенанта и помчались куда-то в темноту. Вдруг

лейтенант подскочил. «Послушайте,— вскричал он,— ведь вы везете нас по минному полю!» «Ну и что?— ответил Петров,— еще и не по таким полям ездили, да еще и не раз поездим!» Он стремительно вывел машину на какую-то дорогу, высадил оторопевшего лейтенанта и помчал нас в город.

Несмотря на полушубки и валенки, мы порядком промерзли. Кроме того, мы были злы и расстроены, так как не любили, да и не привыкли возвращаться с пустыми руками. Мы знали, что сделали все, что было в наших силах, но результата все-таки не было, и это было очень обидно.

У Пяти углов я вылез из машины и по темной, занесенной снегом улице Рубинштейна побрел домой. Я очень устал и думал, что перипетии последних суток для меня уже кончились. Единственное, что меня заботило, это вопрос освещения дома. Аккумуляторы, вероятно, сели окончательно, а горючей жидкости для коптилки у меня было мало. Я никак не предполагал, что именно сейчас меня ждет один из сюрпризов блокады.

Я медленно поднялся по совершенно темной лестнице, нашел на ощупь замочную скважину, открыл дверь и замер. Передняя моей квартиры была ярко освещена! Так, как она бывала освещена в мирное время! И на какое-то мгновение мне вдруг показалось, что никакой войны нет, что я сейчас пройду в свою комнату, теплую и уютную, включу радиоприемник, позвоню кому-нибудь милому моему сердцу человеку. На мгновение... И потом вдруг с какой-то беспощадной ясностью я увидел, что передняя эта уже давно не прибиралась, что все запущено, что в квартире холодно, пусто, никого нет. Пожалуй, впервые за войну я вдруг так мучительно, так остро почувствовал одиночество. Машинально я открыл ящик для писем, там было два письма: одно от Л. Сокольского, который был сейчас на фронте, где-то под самым Ленинградом. Мы с ним понемногу переписывались, я даже отправил ему две книги стихов, которые он очень любил, а иногда он заявлялся ко мне и даже ночевал, но это было, кажется, уже позже. Его письмо меня обрадовало, но второе было мое письмо, вернувшееся с Большой земли, так и не нашедшее адресата, и почему-то на этот раз это

меня особенно расстроило. Я прошел в свою комнату, окно было затемнено еще с прошлого вечера, включил свет и опять увидел всяческое запустение. Я лег и попробовал заснуть, но стоило мне закрыть глаза, как вновь оживали события минувшего дня; я ощутил обстрел, увидел падающих людей, заносимых снегом.

Я оделся, вышел на улицу, и, странное дело, все мои переживания сразу куда-то отошли. Я шел по пустой улице, было уже три часа ночи, а может быть и больше, прохожие попадались редко, но я знал, что вокруг, в этих домах с затемненными окнами, живут такие же ленинградцы, как и я, что у всех у нас примерно те же блокадные заботы. Чувство одиночества исчезло, я опять прекрасно знал, что и в каких случаях мне надо делать, но все-таки в глубине моего сознания что-то еще вздрагивало. Я встретил комендантский патруль, пропуск на круглосуточное хождение по городу был у меня в исправности. Старший лейтенант, уже немолодой, в потрепанной фронтовой шинели, проверил при свете карманного фонаря мои документы, потом очень внимательно взглянул на меня и вдруг спросил: «Что с тобой, друг? Чем ты взволнован?» Я рассказал ему о всех событиях за последние сутки, он задумался, потом сказал: «Знаешь, что? Походи-ка немного с нами, незачем тебе быть одному. Я тоже вернулся домой, застал там освещенные комнаты и долго не мог прийти в себя. А когда пришел еще раз, через две недели, то не нашел и дома. . .»

Мы молча шли по ночному Невскому; темные, неясные груды домов смутно различались на фоне почти такого же темного неба. Снежных сугробов, как в прошлом году, уже не было. Изредка проносились машины с узкими, синеватыми щелями фар. Мы шли молча, изредка перекидываясь словами. Чувство одиночества исчезло. Я знал — я не один. Вот рядом со мной идет человек, которого я вижу в первый и, вероятно, в последний раз. Но этот человек тоже ленинградец, который пережил не меньше, а может быть гораздо больше, чем я, но, как всякий ленинградец времен блокады, всегда готов прийти на помощь товарищу. Мы зашли в какое-то помещение, не помню сейчас, куда, пили там из жестяных кружек кипяток и грызли очень твердые галеты — «надежда зубврача»,

как выразился мой спутник. Потом крепко пожали друг другу руки, и я вышел обратно на Невский. Небо чуть-чуть посветлело, уже шли первые трамваи с затемненными синими лампами. Я вскочил в седьмой номер и благополучно добрался до студии. Там мы еще раз собрались втроем, обсудили все обстоятельства и доложили Хмельницкому. Он прекрасно понял, что к чему, и дал нам небольшую передышку.

Так закончились эти сутки, в которых случайностей было больше, чем чего бы то ни было другого. Каждая из них ничего особенного собой не представляла, с большинством из них мы встречались повседневно,— электрическое освещение было, конечно, явлением огромного значения, но все вместе взятое сыграло вдруг довольно неожиданно, к счастью, скоропроходящую роль.

Такие события были, кочечно, не единичны и в различных вариантах случались не столь уж редко. Мы больше года прожили без света, вернее при свете всяких самодельных светильников, обычно комнаты еле освещались; у многих окна были заделаны фанерой, так что днем тоже было темно. Мысленно наши жилища представлялись нам такими, какими мы их помнили еще в мирное время, с дорогими нам людьми, уютные, теплые. А вот когда мы видели их теперь, ярко освещенными, но запущенными, грязными, когда горечь утрат вдруг вспыхивала вновь и с большей силой, вот тогда становилось часто как-то весьма не по себе.

В большинстве случаев такие события особых последствий за собой не несли. Они были результатом всяческого переутомления, и прежде всего нервного. Почти два с половиной года мы жили в пределах огромной мишени, по которой беспощадно и очень методично бил враг. Мишени, представлявшей собой город, никак не созданный для войны. Промахнуться было просто невозможно, а каждое попадание. . . О, каждое попадание это была гибель многих, очень многих наших людей: мужчин, детей, женщин. Над нами не было множественных накатов, нашими укрытиями были дома, в которых мы жили, они не защищали нас от прямых, да и не только от прямых, попаданий. Бомбоубежища были тоже относительной защитой. Нас никуда нельзя было отвести на отдых. Мы хорошо знали, что такое лишения. Что такое настоящий голод, холод и многое другое. Почти два с по-

ловиной года мы, ленинградцы тех лет, несли бессменную вахту на переднем крае, и другой земли для нас не было. Мы могли либо выстоять, либо лечь костьми. И мы знали, что выстоим. Непоколебимая воля советских людей превратила мирный неукрепленный город в несокрушимую крепость, о которую разбились гитлеровские банды. Мы были в числе этих людей и до последнего своего вздоха будем гордиться этим. Мы многому научились за это время, многое вошло в наш быт. Многое такое, о чем мы раньше и представления не имели. Мы научились уважать надпись белыми буквами по синему фону: «Граждане! При артобстреле эта сторона улицы наиболее опасна». Мы знали, что значит падать на улице под обстрелом, прижиматься к мостовой и слышать стук осколков по тротуару, знали нарастающий вой падающей бомбы, знали, что значит лежать на милой матери-земле, глубоко промерзшей и твердой, как камень, и стараться вжать в нее свою голову еще на какой-то миллиметр (как будто это могло помочь или спасти!). Мы узнали, о, как хорошо мы узнали, что такое кусок хлеба, иногда промерзшего, заскорузлого, отогретого за пазухой, этот самый последний кусок, которым делились с товарищем. Мы работали, по возможности отдыхали, по возможности веселились, читали, слушали музыку, пытались как-то наладить свою жизнь. Но мы знали: в любую минуту в репродукторе может раздаться сигнал тревоги, а могло быть и так, что мы не успели бы даже услышать этот сигнал.

Иногда судьбу человека решали секунды. Случайные секунды. На несколько секунд раньше или на несколько секунд позже, и человек избегал гибели или, наоборот, она настигала его.

Однажды мы с оператором Е. В. Шапиро возвращались со студии. Мы миновали мельницу имени В. И. Ленина и, выйдя в садик напротив трамвайной остановки, увидели, что трамвай уже уходит, мы прибавили шагу, но он ушел у нас перед самым носом. Вероятно, если бы мы поторопились, мы бы его догнали, но у меня был тяжелый вещевой мешок, а Евгений Вениаминович не захотел меня покинуть. На задней площадке трамвая стояли веселые, нарядные девушки, они махали нам платочками и что-то кричали. Мы стали ожидать следующего трамвая, но он долго не шел, наконец, появился, и мы поехали. На Старо-Невском была объявлена тревога, мы вышли из трамвая и пошли пешком. Возле Литейного мы увидели разбитый снарядами трамвай, убитых, машины скорой помощи. Это был тот самый вагон, в который мы не попали...

Как-то вечером, не то в январе, не то в феврале 1943 года, ко мне домой зашел В. Пиняев, служивший тогда в какой-то воинской части, связанной с автомашинами. До войны он работал на «Ленфильме» и был очень хорошим инженером по съемочной аппаратуре. Он остался у меня ночевать, и утром мы уничтожили все припасы, которые у меня были. Меня это мало беспокоило, в этот день должны были выдавать паек, и я, прихватив вещевой мешок, спокойно отправился на студию. Наш начпрод М. Марин почему-то задержался, и продукты начали выдавать поздно, под вечер, так что когда я и В. Синицын вышли со студии, было уже темно и наступило время, когда трамваи начинали ходить все реже и реже. Мы долго ждали на остановке, а потом, вскинув мешки с пайком на плечи, отправились на площадь Александра Невского, где тогда было кольцо нескольких трамваев. Там стоял вагон, казалось бы готовый к отправке, но почему-то он не отправлялся. Нам сказали, что в соседнем районе объявлена воздушная тревога и что с минуты на минуту ее объявят и здесь. Мы немного подождали и пошли дальше, по Невскому проспекту. Тревогу объявили, когда мы шли где-то в районе Исполкомской, мы не уделили этому особого внимания, к тревогам мы привыкли, и пропуска на этот случай у нас были. Вдруг мы услышали гул самолета и резкий вой падающей бомбы. Мы успели вжаться в нишу дверей бездействовавшего магазина (потом мы прочли его вывеску: «Цветочный магазин»), так, что наружу торчали только наши мешки с пайком, за нами что-то ярко вспыхнуло, раздался взрыв, взрывная волна чуть не вырвала нас из нашего укрытия. Мы увидели улицу, заполненную красноватой кирпичной пылью, порванные трамвайные провода, дома были целы, но ободраны. Убедившись, что наша помощь никому не требуется, мы пошли дальше. Мы не успели дойти до Харьковской, как опять услышали сверлящий позвоночник звук падающей бомбы. На этот раз укрываться было некуда, и мы просто упали на мостовую. Бомба разорвалась впереди: че-

рез нас перелетели осколки, но нас и на этот раз не задело. Когда я дома разбирал продукты, то нашел в хлебе два маленьких осколка. Опять-таки здесь все решили секунды. Выйди мы немного раньше — мы бы попали под вторую бомбу, а выйди мы немного позже — нас бы уничтожила первая.

По тому времени во всем этом ничего особенного не было. Это могло произойти всегда и с любым из нас, притом с гораздо более трагическим концом. Что же удивительного, что нервы иногда не выдерживали и сдавали? Но тогда надо было немедленно брать себя в руки, крепко-крепко, и не распускаться. И если рядом был друг (а ведь каждый ленинградец был другом и ему ничего не надо было объяснять), то этот друг сразу же становился рядом.

Но наша нервная система, наша память все это регистрировала и сохраняла. Много она хранит и по сей день.

Зимой 1947 года я шел по чистенькому, нарядному Невскому, на котором уже ничто не напоминало о войне. На углу Садовой улицы я встретил Н. Ю. Озаровского. Мы разговорились о войне, о Невском в тот период, и я вспомнил и рассказал ему про эти два эпизода. Николай Юрьевич задумчиво посмотрел перед собой, возможно, что и в его памяти мелькнуло что-нибудь похожее, потом сказал: «Солдатское счастье... Считайте, что к вам оно было милостиво...»

Мы, конечно, необычайно чутко реагировали на все, что поступало к нам с Большой земли. Сводки Информбюро имели для нас громадное значение, и мы по возможности старались их не пропускать. Отзвуки великой битвы на Волге наполняли наши сердца восторгом и гордостью. Здесь, в блокированном Ленинграде, мы уже ощущали победоносную поступь наших войск и чувствовали, что их теперь ничто не остановит, что победа наша.

1943 год я встречал в семье В. И. Синицына. Перед моим приходом кто-то опрокинул керосиновую лампу, и все занялись тушением пожара. У бедного Владислава Ивановича рука была забинтована до самого локтя, но это не мешало ему быть, как всегда, радушным и сердечным хозяином. Его маленький сынишка Рена, которого я знал с пеленок (теперь он молодой ученый), весело прыгал у меня на коленях. Мы сидели вокруг стола,

пили кофе, настоящий кофе, который где-то раздобыла Марина Владиславовна, и, в ожидании Нового года, потихоньку поглядывали на сто граммов, разлитые по стаканам. Но когда раздался голос Левитана, передававшего сводку Информбюро, мы забыли все на свете и буквально впились в репродуктор. Хорошие были сводки, и слушая их, мы хорошо встретили 1943 год.

Необычайно поднял наш дух прорыв блокады и соединение Ленинградского и Волховского фронтов. Для нас это, конечно, было событием огромного значения. Мы уже не были отрезаны, а вскоре даже установилось довольно сложное, но все-таки «прямое» сообщение с Москвой.

Наши операторы принимали, разумеется, самое деятельное участие в съемке этих событий. С войсками Волховского фронта двигался наш оператор А. Богоров, который привез впоследствии очень интересный материал. Почти весь наличный состав операторов, бывший в то время в Ленинграде, двигался с войсками Ленинградского фронта. Они сняли много волнующих кадров, представляющих большой интерес. К сожалению, эта большая радость была омрачена гибелью молодого, подававшего большие надежды оператора Анатолия Быстрова. Я уже писал об этом.

В марте 1943 года я женился на Маргарите Лазаревне Мухаринской и переехал в ее квартиру на Пушкинской улице. Мы жили вдвоем, так как ее родители умерли в первый год блокады, а брат — архитектор Ю. В. Мухаринский — сразу же после начала войны ушел в армию, и от него уже давно не было никаких известий. Много позже мы узнали, что он погиб под Смоленском.

В Ленинграде еще оставались некоторые из наших друзей и временами кое-кто из них забегал к нам «на огонек». Где-то за окнами ухали тяжелые орудия, нарастал и затихал дробный стук зениток, а у нас на круглом столе, при свете керосиновой лампы (что-нибудь вроде «летучей мыши»), а потом и электрической, кипел самовар и шла дружная беседа. Самовар во время блокады был великим делом. В нем можно было вскипятить довольно большое количество воды — чтобы разжечь его, достаточно было немного щепок (можно было расколоть какой-нибудь ломаный стул или еще что-ни-

будь в этом роде), наконец, на ночь его можно было, предварительно, конечно, загасив, укутать в старые одеяла, и к утру у нас был если не кипяток, то достаточно теплая вода. О чем мы только не переговорили за этим самоваром, который мы раскопали на антресолях... Только не следовало забывать, что в любой момент наш разговор мог быть прерван, и притом самым трагическим образом.

Когда я мысленно возвращаюсь к этим вечерам, к милым нашим сердцам людям, с которыми мы их коротали, я прежде всего вспоминаю Ольгу Федоровну Берггольц.

Как и ряд других писателей, например Вера Кетлинская, Николай Тихонов, Вера Инбер и другие, Ольга Федоровна была связана с нашей студией и бывала на ней. Кроме того, я ее, конечно, знал и по фронтовым выступлениям. Трудно переоценить ее значение в истории ленинградской блокады. Но по-настоящему я ее узнал у нас дома, в первые месяцы 1943 года.

Все тот же круглый стол, и самовар, и резкий свет «летучей мыши» (электричество отключили за какие-то грехи управхоза), кое-какая снедь из наших весьма не обильных, но уже не голодных пайков, за окном черная, непроглядная ночь ленинградской блокады. Строгий черный костюм, большие серые глаза, русые, небрежно закинутые на бок волосы, и стихи...

Я никогда героем не была,
Не жаждала ни славы, ни награды.
Дыша одним дыханьем с Ленинградом,
Я не геройствовала, а жила.

И не хвалюсь я тем, что в дни блокады
Не изменяла радости земной,
Что как роса сияла эта радость,
Угрюмо озаренная войной.

И если чем-нибудь могу гордиться,
То, как и все друзья мои вокруг,
Горжусь, что до сих пор могу трудиться,
Не складывая ослабевших рук.
Горжусь, что в эти дни как никогда,
Мы знали вдохновение труда...

И еще стихи. Блок, Пушкин, опять Блок. Чеканные строки «Двенадцати». Мысли о сценарии о блокаде, который так и не был написан. И воспоминания о той,

первой блокаде 1918—1920 годов, о гражданской войне. Такие же ледяные ночи, костры на берегу Невы, где-то там, за Лаврой. Красногвардейский патруль в надвинутых почти на самые глаза папахах, потрепанных фронтовых шинелях, винтовки с примкнутыми штыками.

А вдали, за тем дальним берегом, немного справа — заря. Сперва едва заметная, а потом разгорающаяся все сильнее и сильнее... О каких кадрах мы тогда думали! Мы могли тогда точно описать эти кадры — скупые, выразительные,— которые никогда не были сняты, ибо не была снята картина, с мыслью о которой мы не могли расстаться много лет, — картина о ленинградской блокаде.

О теме «Перворосcийск» я впервые услышал тоже в ту трудную блокадную зиму...

К этому времени уже было ясно, что перелом в войне наступил и что снятие блокады, а следовательно и возвращение «Ленфильма»,— вопрос не столь уж отдаленного будущего. Никто не сомневался, что пока еще сохранились неповторимые возможности — люди — непосредственные участники событий, их память, их чувства, пока не изменился жестокий блокадный пейзаж и многое, многое другое, на «Ленфильме» сразу же приступят к работе над картиной о блокаде Ленинграда и что снимать эту картину придется мне, непосредственному участнику блокады. Поэтому Хмельницкий, который полностью разделял эту точку зрения, решил, что наступила пора меня «беречь» и перестал посылать меня на фронтовые съемки, о чем я очень жалел, так как у меня были кое-какие замыслы о дальнейшем использовании телевиков.

Как бы там ни было, но моя деятельность свелась главным образом к работе в редакции, что тоже, конечно, представляло немалый интерес.

Через наши руки, Л. И. Питерского и мои, шел весь снимаемый материал. Мы же обсуждали с Хмельницким его дальнейшую судьбу. Я уже писал, что не имею возможности останавливаться на всем этом подробно.

Большое внимание мы уделяли съемкам, производившимся за линией фронта, в партизанских отрядах или, как мы говорили, в «Партизанском крае». Еще в начале 1942 года в тыл врага совершил на лыжах рейд отряд физкультурников Института им. Лесгафта под командо-

ванием Д. И. Косицына. С ними был и оператор Н. И. Голод, который привез очень интересный материал о боевых действиях этого отряда, в том числе подрыв фашистского поезда, арест и казнь предателей и много других кадров.

В конце апреля 1942 года, по заданию штаба партизанского движения, за линию фронта, которая тогда проходила по реке Ловать, были заброшены операторы Б. М. Дементьев и Л. С. Изаксон. Они также прошли предварительную подготовку в Институте им. Лесгафта под руководством того же Д. И. Косицына и впоследствии в тыл врага забрасывались неоднократно. В общей сложности они провели там около двух лет. Их жизнь изобиловала интереснейшими эпизодами и опасностями. Ведь они были не только кинооператорами, но и бойцами, принимавшими с оружием в руках участие во всех столкновениях с врагом.

На студии материал из «Партизанского края» всегда ожидался с большим нетерпением. Режиссер Н. Комаревцев смонтировал из него две очень интересные картины «В тылу врага» и «Народные мстители».

Хорошую книгу воспоминаний могли бы написать эти операторы...

В остальном шли обычные для блокированного Ленинграда съемки. Я. Блюмберг провел несколько интересных съемок с телевиками, особенно с новыми объективами, рассчитанными и изготовленными на Большой земле уже во время войны. Большой интерес представляли также съемки развалин Большого дворца в Петродворце, тогда Петергофе, произведенные с противоположного берега Финского залива с применением стереотрубы. На этом дело с использованием телевиков постепенно и заглохло. Те большие творческие возможности, которые они дают, так и не были полностью использованы.

Летом 1943 года В. И. Соловцов, который сменил И. В. Хмельницкого на посту директора студии, поручил мне и В. И. Синицыну снять специальный выпуск киножурнала «Искусство блокады», режиссером которого была назначена М. М. Клигман.

Журнал должен был состоять из нескольких выступлений оставшихся в Ленинграде известных артистов и ансамблей. Мы остановились на народной артистке

СССР В. А. Мичуриной-Самойловой, народной артистке РСФСР Е. М. Грановской, заслуженном артисте РСФСР И. А. Нечаеве, на ансамбле песни Ленфронта под управлением А. И. Анисимова и на балетной паре Н. Сахновская и Р. Гербек.

Я с большой нежностью относился к таким съемкам и никогда не забуду больших художников, проведших всю блокаду в Ленинграде и так щедро делившихся своим творчеством с его защитниками, несмотря на то что большинство из них были уже очень немолодыми людьми, но с такими молодыми сердцами!

Я помню съемки Мичуриной-Самойловой. Стрелка в ЦПКО, гранитные львы, небо в разрывах зенитных снарядов, орлиный профиль этой замечательной актрисы, чеканные, преисполненные гнева, падающие как удары тяжелого молота слова: «Святое имя ненависть ему!» Нам, ленинградцам времен блокады, было хорошо известно чувство священной ненависти, и стихотворение неизвестного лейтенанта, которое, с присущим ей мастерством, читала Вера Аркадьевна, было для нас очень убедительно. Да, в блокаду музы не молчали...

Е. М. Грановскую мы снимали в павильоне. Елена Маврикиевна, как всегда обаятельная и простая, с присущим ей мастерством прочла два рассказа А. П. Чехова, и мы на какое-то время просто забывали, что находимся в пыльном павильоне и что кругом идет война.

И. А. Нечаева и ансамбль песни Ленфронта мы снимали в Большом зале Филармонии. Величественный белый зал с его стройными колоннами по-прежнему пленял чистотой своих линий, и единственное, что здесь напоминало о войне, это люстры, с которых был снят хрусталь. Поначалу было как-то непривычно видеть их такими «раздетыми».

Когда я приехал туда в первый раз, то И. А. Нечаева еще не было, а за роялем сидел среднего роста, худенький, весь в морщинах старичок, в хорошем костюме, который висел на нем, как на вешалке. Я с трудом узнал в нем знаменитого аккомпаниатора М. Т. Дулова, которого помнил всегда очень представительным, полным мужчиной. Мы устроились с ним в первом ряду, и Михаил Тимофеевич стал вспоминать, с какими знаменитостями он выступал в этом зале. С Анной Павловой, Фрицем Крейслером, Л. В. Собиновым и многими дру-

гими. Тем временем приехал и И. А. Нечаев со своей женой, балериной О. Г. Иордан. Было все как-то очень трогательно и немножко грустно. Полутемный, пустой зал, который мы всегда привыкли видеть ярко освещенным и полным народа, старенький, худенький Дулов за роялем и Иван Алексеевич Нечаев в элегантном смокинге, в накрахмаленном белье, что в то время было для нас несколько непривычно. Он очень проникновенно исполнил старинный русский романс Шереметева «Я вас любил...», который, с легкой руки Н. А. Обуховой, стал перед самой войной опять входить в моду, и две задушевные русские песни — «Позарастали стежки-дорожки» и, кажется, «Ноченька». Хорошо он пел.

В ожидании машины мы с Ольгой Генриховной вспоминали старые балетные дела. Михаил Тимофеевич рассказал, что у него весной разбомбило квартиру и погиб весь его архив. Иван Алексеевич спел еще несколько песен, потом мы с М. Клигман пошли выбирать точки на съемку ансамбля.

Со съемкой ансамбля обстояло не так просто. Дело в том, что надо было показать не только ансамбль, но и зал Филармонии, наполненный слушателями. И до войны осветить такой зал было довольно сложно, а сейчас, во время блокады, это было уже почти на грани фантастики. Лимит электроэнергии был весьма ограничен, а кроме того, все современные осветительные приборы, которые были на студиях «Ленфильм» и «Леннаучфильм», были эвакуированы, а осветительный парк «Кинохроники» никак подобным задачам не соответствовал. Мы долго ходили по залу, вздыхали, как бы мы его сняли, если бы имели несколько дуг интенсивного горения и еще кое-что, например высокочувствительную пленку, вроде той, на которой мы снимали «Маскарад», пытались определить кое-какие точки съемки, но самые лучшие намерения сводились на нет нашими осветительными возможностями. Наконец, мы в порыве отчаяния решились на следующий трюк: съемку общего плана мы заменили проездом за боковыми ложами вдоль всего зала с выходом на сцену. Таким образом, на переднем плане у нас были люди, сидевшие в ложах спиной к аппарату (мы могли их почти не освещать), и белые мраморные колонны, которые мы вообще не освещали, и за ними виднелся зал. Но и при такой

комбинации мы могли осветить только половину зала. Мы так и сделали, проехали эту половину, остановились перед темной колонной, приостановили съемку, закрыли объектив, перенесли свет на вторую половину зала и продолжали снимать. На экране все прошло совершенно гладко и даже эффектно. Конечно, при нормальных условиях все это могло бы быть во много раз лучше.

В перерывах между съемками ансамбля мы сняли балетный номер артистов Театра оперы и балета им. С. М. Кирова Н. Сахновской и Р. Гербека. Мы снимали их на Всеволожской, в расположении военной части, в прелестном природном амфитеатре. Он был очень красив, этот амфитеатр, и, помимо всего прочего, представлял собою еще и прекрасную натурную декорацию. «Элегия» Рахманинова, которую исполняли артисты, выглядела на этом фоне необычайно лирично и нежно. За войну мы даже как-то отвыкли от таких вещей.

Третьего сентября была назначена одна из последних съемок в Филармонии.

Стояла солнечная погода, и я рано утром отправился на съемку. Моя жена, которая в этот день была свободна от своих адвокатских дел, оставалась дома. Она вышла провожать меня на балкон и помахала мне платочком.

В Филармонии, по существу, происходили досъемки. А. Анисимов темпераментно дирижировал «Реве та стогне Днипр широкий» и всякий раз, когда раздавался треск наших аппаратов, недовольно вздрагивал. К этому он никак не мог привыкнуть. Вообще же мы с Александром Ивановичем подружились, он много рассказывал о хоровой музыке, Академической капелле и т. д., и общаться с ним было приятно и интересно. Часов около трех за нами на двух машинах заехали возвращавшиеся с какой-то другой съемки управделами нашей студии А. Тихомирова, оператор В. Страдин и еще кто-то. Мы вышли садиться в машины и убедились, что идет довольно сильный обстрел города. Я невольно подумал о своей жене, которая сейчас, наверно, обо мне очень беспокоится, и щемящее чувство тревоги на этот раз почему-то особенно сильно сжало мое сердце.

Первая машина ушла с осветителями, аппаратурой и т. д., наша следовала за ней с небольшим интервалом.

Обстрел стал очень интенсивным, поэтому наши машины развили большую скорость и водитель предупредил, что высадить меня у Пушкинской улицы он не сможет. Мы мчались по совершенно пустому Невскому, разрывы снарядов слышались все чаще и ближе, и водитель все увеличивал скорость. Когда мы миновали Литейный, мне показалось, что то ли с улицы Марата, то ли с Пушкинской вырвался столб дыма и пыли, и, когда мы промчались мимо Пушкинской, я успел заметить большую брешь в стене дома, не то нашего, не то соседнего. Я хотел выскочить из машины, но водитель не остановился, а Страдин и Синицын схватили меня и не дали даже шевельнуться. «Это не у тебя,— сказал Страдин,— это рядом». Он не отпускал меня до самого приезда на студию. Я весь дрожал, у меня было единственное желание: выскочить из машины и бежать домой; самые страшные мысли проносились в моей голове. Как и все ленинградцы, я знал, что значит прямое попадание, а ведь дома была моя жена, единственный близкий мне человек. Когда мы приехали на студию, то какое-то тревожное, участливое внимание, с которым меня встретили ехавшие в первой машине, только подтвердило мои худшие опасения. Я сразу же кинулся к телефону, однако все время возникали какие-то препятствия, кто-то о чем-то заговаривал со мной, старался чем-то отвлечь. Наконец, растолкав всех, я пробрался к секретарской и вдруг услышал за дверьми телефонный звонок. Я весь как-то инстинктивно сжался, мне вдруг показалось, что вот именно сейчас обрушится на меня последнее, огромное, непоправимое горе. Потом вдруг раздался крик за дверью: «Жива! Жива!» Дверь распахнулась, Катя Гиршгорн, наш старый, милый друг Екатерина Васильевна, секретарь директора, кинулась мне на шею со словами: «Жива, жива наша Муська! Иди скорее к телефону!» — и вдруг разрыдалась.

Я плохо помню, как все происходило дальше. Где-то далеко, далеко, на другом конце провода, милый голос произнес: «Квартиры у нас больше нет, вещей тоже, но жена у тебя осталась! Будем жить дальше и, наверно, хорошо. Были бы мы только вместе».

Тревога длилась много часов, и попасть в район Московского вокзала было невозможно. Неукротимый А. И. Шмидт свез меня в военкомат Невского района,

где надо было выполнить какие-то формальности. Потом мы вернулись на студию и стали ждать конца тревоги. Тут Синицын и Страдин признались мне, что они с самого начала поняли, что разбита именно моя квартира, но боялись пустить меня туда, так как не знали, что с моей женой.

Наконец тревога кончилась и все тот же неутомимый Александр Ильич и художник В. Покровский повезли меня домой.

Когда мы приехали на Пушкинскую, то увидели, что в стене дома, на месте нашей квартиры, зияла огромная брешь в полтора этажа высотой. На противоположном тротуаре виднелось большое пятно крови. Моряк, приехавший по каким-то делам с фронта, решил заглянуть домой и был буквально изрешечен осколками. Вся улица была засыпана обломками кирпича, битым стеклом и т. п. Дворники сгребали это все в большие кучи. Я поднялся по лестнице. Дверь в квартиру была распахнута настежь. Рояль валялся в прихожей, и мне пришлось перебираться через него. Все было завалено горами битого кирпича и прочего мусора, к потолку почему-то прижались конверты от граммофонных пластинок, хотя от самих пластинок не осталось и следа. По квартире бродили какие-то фигуры. Одна из них вся в кирпичной пыли, так что даже лицо трудно было различить, подошла ко мне — это была моя жена...

Немного погодя она рассказала мне, как все произошло. Когда начался обстрел, она сидела и занималась. Потом встала и подошла к туалетному столику между окон. На одном из окон сидел кот (довольно редкое явление в блокированном Ленинграде!) и с довольным видом смотрел на улицу. Этого кота привез с Ладоги Синицын, звали его Хандраяк, он был весь черный с белой манишкой и отличался редким у котов чувством ритма. Когда по радио передавали музыку, он немедленно начинал перебирать в такт лапами. Особенно он уважал Вторую рапсодию Листа и Вальс-фантазию Глинки. Жена на минуту задержалась у окна, погладила кота и вдруг решила позвонить по телефону. Телефон был у нас на длинном шнуре, она вышла с ним в переднюю, за небольшой выступ капитальной стены, чего раньше никогда не делала, вызвала свою подругу и услышала ее голос там, на другом конце провода. Потом вдруг

стало темно и тихо, она до сих пор не помнит, что произошло тогда. Но человек на другом конце провода услышал грохот и отчаянный крик моей жены.

Когда она немного пришла в себя, кругом был какой-то красноватый мрак, через который пробивался слабый свет. Она не сразу поняла, что это кирпичная пыль. Она зажгла спичку, загорелось маленькое пламя с небольшим красноватым кружочком. Еще не отдавая себе полностью отчета в том, что произошло, она попыталась выйти на лестницу. Дверь сначала не поддавалась, потом вдруг распахнулась настежь. Как будто в каком-то трансе она вышла на лестницу и стала спускаться вниз. Тут ее окружили люди, всякий старался оказать ей внимание, быть чем-нибудь полезным. Постепенно она стала приходить в себя, сразу же взяла себя в руки, даже пыталась шутить.

Когда я приехал, пыль уже осела, и можно было кое в чем разобраться. На расстоянии нескольких сантиметров от того места, где стояла жена, лежал большой осколок с острыми зазубренными краями. Две комнаты были разрушены полностью. Они были завалены битым кирпичом, обломками мебели и т. п. На уцелевшей стене висели старые стенные часы, которые в свое время бывали в очень многих домах. Часы эти остановились и особого внимания не привлекали. Вместе со мной вошел лейтенант войск МПВО. Большой, угрюмого вида мужчина, не произнесший ни одного слова. Вдруг он посмотрел на часы и сказал: «Вот если они сейчас пойдут, то вам жить долго-долго. Ну, а ежели нет...» Мы уставились на него в недоумении и ужасе, и я подумал, зачем еще это нужно. Он медленно влез на какие-то обломки и качнул маятник — часы вдруг затикали и пошли... Мы все облегченно вздохнули и даже обрадовались.

Потом вдруг раздалось мяуканье и появился кот. Только он был уже не черный, а рыжий — от кирпичной пыли. Очевидно, взрывная волна выбросила его на улицу. Как он уцелел, я и до сих пор не представляю себе.

Почти две недели мы разбирали обломки, вытаскивая то одно, то другое. Наши товарищи по работе, друзья, а иногда даже просто незнакомые люди помогали нам чем только могли. Меня, конечно, очень беспокоило состояние жены. Ей ведь вообще досталось крепко. Внешне она держалась очень спокойно, как обычно, даже с присущим ей юмором, но мало кто знал, каких усилий ей это стоило.

С зимы 1942 года стали понемногу наезжать и кинодеятели с Большой земли. Ненадолго, конечно. Иногда они даже привозили с собой картины о войне, о фронте, о блокированном Ленинграде, снятые далеко в тылу. У нас эти картины вызывали некоторое чувство грустного недоумения. Ведь картины были, по существу, о нас, но мы такими не были, да и не могли быть. Мы были такими, какими нас сделала наша блокадная жизнь. Но авторы этих картин нашей жизни не знали и за время коротеньких наездов узнать и понять по-настоящему, естественно, не могли. Ведь кроме Е. Червякова, так рано и трагически погибшего, ни одного большого режиссера в Ленинграде в то время не было. В блокированном Ленинграде была своя, особенная, ни с чем не сравнимая жизнь, и, конечно, никакие рассказы и консультации личных представлений заменить не могли. В первые послевоенные годы ретуширующая рука времени еще не успела пройтись по памяти людей, а среди зрителей такой картины нашлось бы очень много непосредственных участников событий. Возможно, что это одна из причин, почему никто из ведущих режиссеров того времени не брался за эту тему.

Среди приезжавших были, конечно, и наши друзья, встречи с которыми доставляли нам много радости, — С. А. Герасимов, М. К. Калатозов, И. Д. Поляков, В. А. Рапопорт и другие. Перед самой историей со снарядом у нас была Т. Ф. Макарова. Мы вытащили из тюков хрусталь и крахмальные скатерти. Все сверкало, включая паркет, который жена научилась мастерски натирать. Тамара Федоровна была буквально потрясена. Через несколько дней от всего этого остались обломки...

В декабре меня вызвал в Москву председатель Комитета по делам кинематографии И. Г. Большаков.

Я выехал поездом. Перрон Московского вокзала был затемнен. Очень тщательно проверялись документы. На крыше последнего вагона стоял зенитный пулемет. В остальном поезд был как поезд. Мягкий вагон, очень милые соседи, даже чай. Правда, очень тщательная светомаскировка окон. Ехали мы долго, около двух суток,

и в Москву приехали утром. Когда я вышел из вокзала, я как-то машинально оглянулся: какая здесь сторона обстреливается? Потом раздался сильный, похожий на орудийный выстрел, выхлоп какой-то машины, и я опять подумал, с какой стороны могут вести обстрел. Потом мне вдруг стало смешно, ведь я на Большой земле и здесь никто не стреляет, разве что во время салютов. Но привык я к этому не сразу.

Я отправился к И. Г. Большакову. Иван Григорьевич принял меня, как всегда, очень тепло и сердечно. За многие годы, что он был председателем Комитета, мне приходилось несколько раз встречаться с ним, и иным я его не видел. Он подробно расспросил меня о моих делах, а затем вспомнил наш разговор 21 мая 1941 года, когда я с группой ленинградских кинематографистов приезжал на совещание по вызову ЦК ВКП(б). В том разговоре был, между прочим, затронут вопрос о моем переводе на «Мосфильм» и о преподавании во ВГИКе. Так как я всегда очень любил педагогическую работу, а в Ленинградском институте киноинженеров операторский факультет был ликвидирован, то такой перевод представлял для меня известный интерес, тем более что я знал о намерении некоторых ведущих режиссеров «Ленфильма» перебраться в Москву. Теперь, когда этот вопрос опять возник, я в принципе не возражал, хотя и не был уверен, что на «Ленфильме» меня так уж легко отпустят, да и мне самому расставаться с этой студией, на которой я к тому времени проработал более пятнадцати лет, лучшие годы моей жизни, было, конечно, очень нелегко.

В первый же вечер моего пребывания в Москве я встретился с «братьями» — Сергеем Дмитриевичем и Георгием Николаевичем Васильевыми, только что прибывшими в Москву. Мы очень обрадовались друг другу, ведь мы и наши сéмьи дружили много лет, и было о чем поговорить. Сергей Дмитриевич рассказал мне, что реэвакуация «Ленфильма» — дело ближайшего времени, что он назначен художественным руководителем студии, что они собирают материал для картины «Битва за Ленинград» и мне придется эту картину снимать.

Кроме того, он сообщил, что директором студии вновь назначен И. А. Глотов. Я понял, что в такой ситуации они будут решительно возражать против моего

перевода, так оно и получилось, хотя соответствующая телеграмма была дана Комитетом.

Все это было бы, конечно, правильно, если бы картина «Битва за Ленинград» делалась, но к ней так и не приступили.

Васильевы через несколько дней уехали в Ленинград и были очень недовольны, что меня там не застанут. Они записали адрес моих друзей, у которых мы жили после того, как наша квартира была разрушена, и обещали побывать у моей жены.

Казалось как-то странно ходить по московским улицам, не задумываясь ни о каких обстрелах или бомбежках. Вечером улицы освещались, правда, скудно, слабыми синими лампочками, но освещались, и не надо было брести на ощупь. Народ на улицах был не фронтовой, хотя военных было, конечно, много. Было ясно, что конец войны не так уж далек и что фашистское отребье будет скоро окончательно выметено с нашей земли.

Когда я вернулся в Ленинград, жена мне сообщила, что Васильевы только что уехали. Они заходили несколько раз и оставили мне большой список всяких вопросов, связанных с будущей картиной.

На студии В. Соловцов тоже был в курсе дела. «Ладно,— сказал он мне,— сиди смирно, скоро тебе снимать картину, жаль, что мы с тобой не успели этого сделать».

Внешне жизнь шла как обычно, но внутренне уже чувствовалось громадное, победоносное нарастание чего-то могучего, неотвратимого, ожидавшегося все годы блокады. Все понимали, что неизбежный разгром немцев под Ленинградом уже близок и с нетерпением ждали. Гитлеровцы, надо думать, тоже понимали, что их погонят, и реагировали по-своему. Бомбить город с воздуха они уже не могли. Их потрепанная авиация была занята на других фронтах, но обстрелы города и притом усиленные, продолжались. «Мухи перед смертью становятся злее» — говорит народная пословица. В ожидании своего позорного, но неизбежного отступления гитлеровцы в бессильной ярости старались причинить как можно больше зла населению героического города, совершенно уже не разбираясь, куда и зачем они стреляли.

Рано утром 15 января 1944 года мы проснулись от какого-то очень ровного, могучего гула. Дрожали земля, дома, стекла в окнах. И было в этом гуле что-то грозное, уверенное и вместе с тем очень успокаивающее и радостное. Мы поняли,— наконец-то! То, чего мы ждали все эти годы блокады! Ленфронт открыл ураганный огонь! Били корабли с Невы, в домах, там, где стоял крейсер «Киров», вылетели все стекла в окнах, била тяжелая армейская артиллерия, все огневые средства Ленфронта были пущены в ход. Было ясно — гитлеровцев погнали от стен нашего города. Отступая, они все же огрызались. Их орудия, расположенные на Вороньей горе, били по городу до последнего мгновения. Какой был в этом смысл? Еще раз показать звериный лик «культуртрегеров» Третьего рейха?..

Я поспешил на студию. Все операторы помоложе были уже на фронте и продвигались вместе с нашими гнавшими врага частями вперед.

Враг бесславно отступал. Тот самый враг, который безуспешно простоял 900 дней перед мужественным городом, остановленный волею советских людей. Теперь он бежал, бросая свою технику, своих убитых и раненых, преследуемый нашими войсками. Блокада была снята, город был свободен.

Конец блокады определил и судьбу Ленинградской объединенной киностудии. Она была создана в жесточайший период этой блокады и запечатлевала жизнь блокированного города и Ленфронта. Сейчас блокады уже не было, а фронт откатывался все дальше и дальше.

Необходимость в такой студии отпала, тем более что сразу же после снятия блокады началась реэвакуация ленинградских предприятий, в том числе и кинематографических.

1 апреля 1944 года я был откомандирован обратно на Ленинградскую ордена Ленина киностудию «Ленфильм», от которой, кроме побитых снарядами и бомбежкой зданий, оставалось не так уж много.

Предстояла огромная созидательная работа, которая тоже входила в ту хорошую, светлую жизнь, которая была впереди. И как много предстояло сделать во имя этой жизни...









Я. Бутовский

ОТ РОМАНТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ К ПОЭТИЧЕСКОМУ КИНО

ФОТОГРАФИЯ

Творческая биография оператора начинается обычно с освоения опыта учителей и старших товарищей. В первых работах часто заметны следы чужих влияний. Постепенно укрепляется профессиональное мастерство, вырабатывается собственный стиль. Зрелость приходит не сразу.

У Вячеслава Горданова этот процесс прошел удивительно быстро. В конце 20-х годов в газетных рецензиях на новые фильмы о работе операторов почти никогда не упоминалось. В рецензии на первый фильм Горданова «Адрес Ленина» сказано: «Заслуживает быть отмечена работа молодого оператора В. Горданова».[1]

Второй его фильм — «Фриц Бауэр» — художественный руководитель «Ленфильма» А. И. Пиотровский назвал вместе с «Новым Вавилоном» А. Н. Москвина и «Златыми горами» Ж. К. Мартова вершиной первого периода развития ленинградской операторской школы.

В чем причина столь стремительного выдвижения Горданова в число ведущих операторов Ленинграда?

---

[1] Газета «Кино». Л., 1929, № 21.

Талант? Бесспорно. Общая культура? Безусловно. Этим он обязан семье.

Превосходная домашняя библиотека, начало которой положил еще дед — страстный книголюб. Большая любовь и очень серьезное отношение к музыке. Регулярные поездки в концерты. Совсем маленьким Горданов слушал Рахманинова и Скрябина. Привитая с детства любовь к музыке сохранилась на всю жизнь.

Юношеские годы Горданова прошли в Царском Селе.

Удивительный город, город-музей славился не только превосходными архитектурными памятниками и прекрасными, единственными в своем роде парками. Славился он еще и гуманистическими традициями учебных заведений. Шли они от времен пушкинского Лицея и особенно сильны были в Царскосельской гимназии, директором которой долгие годы был поэт и ученый-эллинист Иннокентий Анненский. В этой гимназии учился Горданов. В воспетом Пушкиным и Блоком городе, где сам воздух кажется пронизанным искусством, он формировался как человек и художник...

Итак — талант, культура, глубокое знание литературы и искусства. Для оператора этого мало. Оператор должен уметь видеть.

Слово «видеть» — многозначно. Самое общее его значение идет от слова «ви́дение» и подразумевает умение видеть за поверхностью предметов и событий их внутренний смысл, умение видеть скрытую, глубокую связь явлений и вещей, умение видеть и мыслить художественными образами. Такое ви́дение — обязательное качество каждого настоящего художника.

В более узком смысле умение видеть означает способность еще при чтении киносценария «увидеть» каждый кадр, увидеть связь между кадрами, изобразительное решение каждого эпизода и всего фильма. Такое ви́дение — обязательное качество каждого настоящего кинематографиста.

И, наконец, есть и третье, операторское значение умения видеть.

Что только не приходится снимать оператору! «Объектом» съемки может быть и тесная декорация подвала, и неохватимый взглядом волжский простор, «Объектом» может быть и лицо человека, и тысячная

толпа статистов, изображающая армию Петра Первого. И каждый раз, стоя у съемочной камеры, оператор должен совершенно точно «видеть», как «объект» будет выглядеть на экране, каким его увидит зритель.

Для этого оператору нужно знать очень много сложных технических вещей. Он должен знать свойства света и цвета, возможности съемочных объективов, оптических насадок и фильтров. Он должен знать свойства кинопленок и технику их обработки. И не просто знать. Знания оператора должны быть «живыми», они должны стать частью его опыта. Оператор обязательно должен уметь очень быстро и очень точно применять свои знания.

Чтобы стать настоящим оператором, оператором-профессионалом, оператором-художником, нужно уметь видеть в самом общем смысле — тогда каждый кадр будет нести мысль оператора, художественный образ, открывающий зрителю что-то новое; нужно уметь видеть в кинематографическом смысле — тогда каждый кадр будет не просто красивой картинкой, а единственным и необходимым звеном в общей цепи кадров, составляющей фильм; нужно уметь видеть и в узкооператорском смысле — тогда каждый кадр будет осуществлен таким, как он задуман. И осуществлен сразу, с первого раза, без всяких пересъемок — тоже немаловажное обстоятельство для сложной системы производства фильмов.

Умению видеть Горданов в очень большой степени обязан фотографии. Не случайно он уделяет ей столько внимания в своих воспоминаниях. И не случайно, размышляя о том, «с чего все началось», он приходит к выводу, что первым толчком и к серьезным занятиям фотографией, и к выбору операторской профессии стал снимок, сделанный им в августе 1922 года,— Горданов снял своего друга Москвина в условиях по тем временам явно непригодных для съемки. Тем не менее снимок получился. Он поразил друзей, ибо «открывал горизонты какого-то нового, фотографического ви́дения, пути к какой-то для нас еще не ясной выразительности, осуществляемой средствами фотографии».

Пять лет — с 1922 по 1927 год — прошли для Горданова под знаком фотографии. Это были годы учения в Фототехническом институте (преобразованном затем в Фотокинотехникум), годы серьезного освоения фотографической теории, чему немало способствовал высо-

кий уровень преподавания специальных дисциплин, и,— это, пожалуй, самое главное,— годы напряженной, подчас изнурительной практической, экспериментальной работы — сначала вместе с Москвиным в домашних условиях, потом — в фотолаборатории техникума.

Уже с первых совместных работ у Горданова и Москвина начал вырабатываться свой фотографический стиль, удачно названный одним из преподавателей института «романтической фотографией». В чем ее суть? Сам Горданов коротко определяет ее так: световое пятно и мягкорисующая оптика. Казалось бы, — чистая техника. Но создатели романтической фотографии с самого начала, с той памятной фотографии Москвина, чутко уловили главное: техника — это только средство, самое важное — выразительность, «новое, фотографическое ви́дение».

В те годы очень мало фотографов работало со световым пятном. Обычно использовали солнечный свет, смягчая его белыми полотняными рассеивателями. Да и те фотографы, что завели у себя искусственное освещение, в основном имитировали рассеянный дневной свет, который позволял снимать так, «чтобы все было видно». «Клиент» не только узнавал себя на снимке, но еще радовался тому, что хорошо видна золотая цепочка у него на животе или дорогие кружева на платье его жены. Такой характер освещения вполне отвечал стилю «салонной» фотографии, который почти безраздельно господствовал тогда и у нас, и за рубежом.

Иное дело — освещение направленным светом, световыми пятнами. Оно помогает фотографу передать свое отношение к объекту съемки, от «изображения» перейти к «выражению». Но при съемке портретов такой свет имеет неприятное свойство — контрастность освещения, резкость теней.

Поиски привели Горданова и Москвина к мягкорисующей оптике. Световое пятно выделяло главное в объекте. Мягкий оптический рисунок убирал ненужные, натуралистические детали и как бы обобщал, углублял изображение.

Не надо думать, что романтическая фотография создавалась на голом месте. Были советы преподавателей, было изучение опыта мастеров фотографии и живописи. Но, изучая творчество великих живописцев и замечательных фотографов, Горданов и Москвин не пытались подражать им. Они шли своим путем, продолжая разрабатывать принцип «световых пятен». Они совершенствовали свои приемы, добиваясь подлинно художественного «выражения».

Такой путь таил и серьезную опасность. Увлечение эффектами освещения легко может привести к тому, что игра света превратится в самоцель. За «выражением» может совсем исчезнуть «изображение». Снимок превратится в абстрактное сочетание светлых и темных пятен. Такие фотографии могут радовать глаз декоративностью, изысканной передачей ритма. Но в них почти начисто исчезает главное в искусстве — человек. И человек-художник, и человек — объект его искусства.

Сбиться на путь декоративности и абстракции тогда было не трудно еще и потому, что именно в эти годы протест против буржуазной салонной фотографии привел многих молодых фотографов к конструктивизму и даже к «беспредметной фотографии». Горданов и Москвин избегли этого. Им помогли и прирожденный художественный вкус, и подлинно гуманистическое воспитание, и учителя. Романтическая фотография была посвящена человеку.

На последних курсах техникума Горданов продолжал совершенствовать найденные им вместе с Москвиным принципы. С портрета он перенес их на съемку танца, которая оказалась для него очень хорошей школой, заставив глубже освоить законы композиции, оценить значение правильного выбора точки съемки.

Ко времени прихода на киностудию Горданов, хотя и окончил кинотехническое отделение Фотокинотехникума, не имел практически никакого опыта киносъемки. Но он был прекрасно подготовлен фотографически. Фотография научила его использовать свет и оптику как выразительное средство, научила строить композицию кадра. Фотография сделала его художником, научила его видеть.

НЕМОЕ КИНО

Есть такая латинская пословица: «Жизнь коротка, искусство вечно». Если понимать пословицу буквально, она верна лишь применительно к искусству архитек-

тора, художника, писателя. Их произведения увековечены, закреплены в материале — в здании, в картине, в книге. Но есть искусство, которое существует только вместе со своим творцом. Для искусствоведов такие «исполнительские» виды искусства — подлинный камень преткновения. Как рассказать об актерском мастерстве Щепкина или о танце «блистательной» Истоминой, о мимическом искусстве Дебюро или о виртуозной игре Паганини?

Кино, казалось бы, искусство «вечное». Кинофильм зафиксирован на целлулоидной ленте, и новые поколения зрителей заново смеются над чаплинскими комедиями, заново переживают расстрел на одесской лестнице. Если фильм беречь, применять особые методы хранения негативов, его действительно можно сделать «вечным». Но прошло немало времени, прежде чем это поняли...

В первом томе выпущенного Госфильмофондом «Аннотированного каталога художественных фильмов СССР» почти у каждого фильма стоит пометка «не сохранился». Вот фильмы, снятые Гордановым: «Адрес Ленина» — не сохранился, «Фриц Бауэр» — не сохранился, «Плотина» — то же самое. Второй том — «Для вас найдется работа» — не сохранился, «Беглец» — то же самое. Первый фильм, не имеющий этой мрачной пометки,— «Гроза».

Фильмы не сохранились, и это очень затрудняет их анализ, а операторской работы в особенности. Но разговор о них необходим, ибо «первые произведения всегда являются лучшим источником для понимания последующего развития художника: это великолепнейший из всех возможных комментариев».[1] К тому же первые фильмы Горданова не только многое определили в его зрелом творчестве. Они оставили заметный след во всей истории советского операторского искусства.

Когда осенью 1928 года начались съемки «Адреса Ленина», положение Горданова на кинофабрике было не простым. Он должен был первыми же кадрами доказать свое право на самостоятельную работу. Доказать

[1] И. Аксенов. Сергей Михайлович Эйзенштейн. «Искусство кино», 1968, № 1, стр. 109.

руководству фабрики, очень настороженно относившемуся к первому выпускнику Фотокинотехникума, пришедшему на производство. Доказать операторам, для которых выдвижение Горданова на самостоятельную работу без ассистентского стажа было беспрецедентным явлением. Доказать режиссеру В. М. Петрову, который пошел на риск, пригласив его на картину. Наконец, доказать самому себе, для того чтобы работать спокойно.

Ему помогли: Москвин — своим участием и твердой уверенностью, что все получится, Петров — доброжелательством и обещанием никому не показывать неудачные куски. Очень помог на первых порах оператор С. А. Беляев. В какой-то степени помог Горданову сам характер кадров, с которых начались съемки.

Девочка сидит, сжавшись в комок, у основания колонны. Холодно блестит мрамор. В темной глубине чуть высвечены безучастные бронзовые фигуры святых.

Другой кадр. Огромные, уходящие наверх в темноту, колонны со всех сторон зажали маленькое освещенное пространство. Кажется, что Фатима заблудилась в каком-то фантастическом каменном лесу.

Дождь. Пятно света от фонаря вырывает из темноты скульптуры львов на высоких постаментах и девочку, спрятавшуюся под брюхо мраморного зверя. В мерцающем свете блестящие от дождя львы кажутся особенно грозными и даже почти живыми.

Снимая эти кадры, Горданов в полной мере использовал свой фотографический опыт. Съемки производились ночью, с искусственным светом. С помощью приборов, расположенных сбоку и в глубине, Горданов создавал световые блики на мраморе, контражуром освещал фигурку девочки. Необходимый эффект достигался скупыми средствами. Труднейший первый экзамен молодой оператор выдержал с честью.

Столь же выразительными получились в фильме и другие эпизоды, связанные с девочкой Фатимой и старухой, которую играла Е. П. Корчагина-Александровская. Взгляните на сохранившийся кадр из фильма. Использовав всего два прибора — один светит снизу справа, другой сзади слева,— Горданов помог актрисе превратиться на экране из любимицы всего Ленинграда, добрейшей «тети Кати» в бездушного изверга.

Огромные доходные дома старого Петербурга и теряющаяся среди них маленькая девочка, мрачный двор-колодец, подвал, в котором живет старуха,— все это было снято в едином ключе и точно отражало основную мысль сюжетной линии Фатимы — противопоставление забитого ребенка и холодного, чужого ему города.

Но в «Адресе Ленина» была и другая сюжетная линия — история пионерского отряда. Пионеры ездили по ленинским местам, строили детскую площадку. Они спасали Фатиму, брошенную старухой и оказавшуюся запертой в подвале, который затапливала вода. Само собой разумеется, что сцены с пионерами снимались в светлых тонах. На контрасте темного и светлого — уходящего старого мира и новой жизни — строился фильм.

Судя по отзывам, линия пионеров меньше удалась Горданову. И хотя эти эпизоды были сняты вполне профессионально, они все-таки уступали по выразительности и началу фильма, и сценам в подвале. Впрочем, пионерские эпизоды были, видимо, слабее и по режиссуре.

«Адрес Ленина» вышел на экраны летом 1929 года и сразу стал одним из самых популярных детских фильмов. Луначарский назвал картину «одной из лучших, созданных до сих пор нашим кино».[1]

Для Горданова «Адрес Ленина» имел особое значение: фильм утвердил его право быть оператором и положил начало его многолетнему сотрудничеству с режиссером В. М. Петровым и художником Н. Г. Суворовым.

В рассказах о начале творческого пути многих деятелей искусства часто встречается «везение». Молодому актеру «повезло» — он попал в хороший театр и быстро завоевал успех. Молодому музыканту «повезло» — он попал к хорошему педагогу и вскоре поехал на международный конкурс. Молодому оператору «повезло» — он встретился с хорошим режиссером и художником, и первая же картина оказалась интересной изобразительно. Говоря в таком случае о «везении», почему-то не учитывают, что в хороший театр попадали и другие молодые актеры, но успеха они не завоевали, что

———

[1] «Советский экран», 1929, № 26, стр. 8.

у хорошего педагога были и другие, слабые, ученики, что с хорошим режиссером работали и другие операторы, но фильмы получались изобразительно менее интересные. Значит, дело не в «везении», а если и «везло», то не только начинающему, но и театру, педагогу, режиссеру.

Можно сказать, что Горданову повезло, так как на первой же картине он встретился с Петровым и Суворовым. Но я уверен, что не меньше повезло Петрову и Суворову. Они встретили талантливого оператора. Оператора-единомышленника. Оператора, который не только понимал их изобразительный замысел, но и обогащал его.

Это убедительно подтвердила следующая картина Петрова, Горданова и Суворова — «Фриц Бауэр». В изобразительном плане она развивала то лучшее, что было найдено в «Адресе Ленина».

Задача, вставшая здесь перед Гордановым, как и перед всем коллективом Петрова, оказалась совсем не простой. Нужно было воссоздать облик послевоенной Германии, облик достоверный, без той «развесистой клюквы», которая частенько встречалась тогда в фильмах на «западную» тему.

Всю картину, включая и уличные сцены, снимали в павильонах кинофабрики. Суворов, который после совместной работы на «Адресе Ленина» хорошо знал, что нужно режиссеру и оператору, построил очень выразительные декорации, точно рассчитанные на мизансцены Петрова и «световые пятна» Горданова.

Горданов начисто отказался от общего («заливающего», как говорят операторы) света и последовательно проводил принцип контрастного освещения световыми пятнами. Осветительные приборы светили в основном сбоку и сзади, оставляя темным первый план. Очень часто источник света (уличный фонарь, газовый рожок) вводился непосредственно в кадр, что еще больше усиливало контраст света и глубоких теней в неосвещенной части кадра. С контрастным светом Горданов сочетал мягкорисующую оптику. Подбирая объективы, надевая на них смягчающие и рассеивающие насадки, он добивался мягких переходов от света к тени.

Не ради эффектов использовал Горданов все эти технические приемы. Они нужны были ему для создания

яркого и убедительного изобразительного строя фильма. Они помогли воплотить на экране трагедию разгромленного восстания, показать Германию начала 20-х годов так, что в нее поверил зритель.

Особое значение в изобразительном стиле картины имели портреты. При съемке крупных, портретных планов Горданов использовал те же принципы освещения, те же технические приемы, что и при съемке общих планов, почти не меняя расстановку прожекторов, как это обычно делают операторы, добиваясь наибольшей выразительности портрета. Метод, принятый Гордановым, усложняет работу оператора, но это искупается конечным художественным эффектом. Крупные планы не отрываются от общих, не выключаются из среды действия.

О выразительности портретов писали в каждом отклике на фильм. Начиная с «Фрица Бауэра» слова «мастер психологического портрета» появляются рядом с фамилией Горданова так же часто, как и «мастер светотонального решения».

А портреты Горданова были действительно психологическими.

Вот портрет учителя. Резкий боковой свет подчеркивает презрительно опущенные уголки губ, тупой подбородок. Вся левая сторона в глубокой тени, отчего лицо кажется сильно вытянутым. «Вертикальность» усилена двумя самыми яркими пятнами в кадре — контражурным бликом на лысине и высоким белым воротничком. Вытянутость по вертикали становится как бы отражением высокомерия и презрения ко всем, кто «ниже». Это подчеркивается и точкой съемки — немного снизу, и даже обрезом кадра. Стремление быть выше настолько главное для этого человека, что он уже не умещается в рамке кадра, и верх блестящей лысины уходит за нее.

Горданов не просто фиксирует внешность человека. Он как бы выворачивает его, выделяет главное в его внутренней сущности. Он дает зрителю почувствовать свое отношение к персонажу. С тем же саркастическим отношением, что и учитель, были показаны хозяин пивной, начальник полиции, сыщик, полицейские.

Совсем другое отношение у оператора к героям положительным. Здесь главную роль играют глаза. Огромные, полные муки глаза матери Фрица на изможденном лице. Темные, печальные глаза отца в сцене в тюрьме. Если портреты врагов должны были вызвать у зрителя гнев и презрение, то портреты семьи Бауэр, детей взывали к состраданию.

Горданов блестяще использовал во «Фрице Бауэре» свой фотографический опыт. В то же время «фотографическое прошлое» привело и к некоторой статичности кадров, излишней законченности их композиций. А ведь разница между композицией фотографии и кинокадра весьма существенна. Фотография — законченное произведение, композиция ее статична, завершена. Композиция кинокадра динамична. И не только за счет движения внутри кадра или движения камеры. Кинокадр должен сочетаться, «сцепляться» с другими кадрами, создавая динамическую композицию фильма. При полной завершенности композиций отдельных кадров фильм может превратиться в серию эффектных фотографий и перестанет быть фильмом.

Горданов не перешел опасной грани. Его кадры остались кадрами фильма, кадрами предельно выразительными кинематографически, хотя и несколько статичными. Впрочем, статичность, отсутствие резкого движения были характерны и для режиссерской концепции фильма. Статичность композиции в сочетании с экспрессией контрастного освещения, продуманные соотношения светлых пятен в глубине кадра с темным передним планом и фоном, мягкая колеблющаяся тональность переходов от света к тьме — все это создавало атмосферу напряженности и подавленности.

И, по-видимому, Петров, Горданов и Суворов несколько увлеклись и чересчур сгустили краски. Недаром критики, в целом оценившие фильм положительно, дружно отмечали в нем некоторую мрачность и даже беспросветность. Недаром Петрову пришлось оправдываться, говоря, что это фильм не для детей, а для взрослых.

«Фриц Бауэр» был важным этапом в творчестве Горданова и, безусловно, лучшим немым фильмом коллектива В. М. Петрова. Следующий фильм — «Плотина» — оказался во многом шагом назад.

Это уже был фильм для взрослых и о взрослых. В основу его лег действительный факт — изменение

после паводка русла Днестра, по которому проходила тогда граница между СССР и Румынией, грозило отрезать участок советского берега. Колхозники вместе с красноармейцами в тяжелых условиях построили плотину и спасли свои земли.

Картина почти целиком снималась на натуре. Для Горданова она стала школой съемки натуры, опытом перенесения на натуру принципов, принятых им для павильонных съемок и проверенных на «Фрице Бауэре».

Петров построил фильм как цепь поэтических эпизодов, как кинопоэму о народном подвиге. Многие эпизоды были интересны по изобразительному решению. Снятые в пургу сцены пролога — переход отчаявшихся, разоренных бессарабских крестьян через границу в советскую Молдавию — резко контрастировали с солнечными пейзажами колхозных полей, в которых очень удалось оператору ощущение знойного южного лета. Но отдельные хорошие эпизоды и кадры не спасали фильма. Схематичность и абстрактность героев, нечеткость драматургии, разностильность в решении отдельных кусков — все это привело к неудаче. «Плотина» не имела успеха ни у зрителей, ни у критики.

Фильм «Беглец» по пьесе К. Витфогеля «Трагедия семи телефонных разговоров» был сплошным экспериментом. И для сценариста М. Ю. Блеймана, и для режиссера Петрова это был первый звуковой фильм, первая попытка создания киноновеллы (в фильме всего три части), первый опыт кинематографической «монодрамы».

В одном из вариантов сценария М. Блейман писал: «События происходят ночью. Будет совершенно темно. Звуки и шумы дадут понятие о происходящем...» Сценарий действительно строился целиком на звуках — голос репродуктора, разговоры по телефону, музыка. Сложность звуковых съемок, отсутствие опыта заставили В. Петрова вместе с Блейманом перестроить сценарий. Драматургическая и психологическая нагрузка в значительной степени была перенесена со звука на изображение. В фильме осталось только несколько синхронных кадров. С полным основанием можно согласиться с Гордановым, что «Беглец» был не первой звуковой, а последней немой картиной коллектива Петрова.

Было в этой картине и принципиально новое.

Сложная психологическая ситуация, в которой находился герой фильма, не позволяла решать образ статическими планами, только изобразительными средствами. Тут нужны были прежде всего средства актерские, а изображение получало новую задачу — донести до зрителя все тонкости актерской игры.

Но и чисто изобразительные задачи в «Беглеце» были не простыми. Снова надо было снимать Германию, построенную в павильоне. Денег на киноновеллу дали мало, и, чтобы не строить сложных декораций, решили создать очень обобщенный, недетализированный облик города.

Фильм строился в основном на крупных планах главного героя, которого играл превосходный актер Г. М. Мичурин. Он должен был убедительно сыграть и сложные ощущения человека, вырвавшегося из тюрьмы, и страх перед новым арестом, и колебания перед принятием нелегкого окончательного решения. И при всем этом была масса технических трудностей. Малая глубина резкости использованного Гордановым длиннофокусного объектива требовала очень точного движения — актер все время должен был оставаться в зоне резкости. А из-за несовершенства звукозаписи (и слова актера, и шум толпы, и оркестр записывали одновременно со съемкой) нужно было согласовывать движение не только с камерой, но и с микрофоном, и с палочкой дирижера.

Мичурин написал в своих воспоминаниях: «...большую помощь в преодолении этих технических сложностей мне оказал оператор В. В. Горданов. Он не только поразил меня тем, что все крупные планы (решающие в этом фильме) он снимал, освещая одним источником и добиваясь при этом поражающей стереоскопичности, но и тем, как легко и даже радостно шел навстречу моему актерскому стремлению поделиться своими мыслями и сомнениями».[1]

Несмотря на свои скромные размеры, «Беглец» получил куда больше отзывов, чем полнометражная «Плотина». Мнения критики разделились. Были рецензии,

---

[1] Сб. «Из истории «Ленфильма». Вып. 1. Л., «Искусство», 1968, стр. 64.

оценивающие картину положительно, были отзывы резко отрицательные. Но даже и в них говорилось о выразительности и мастерстве операторской работы.

Для Горданова, как и для всего коллектива В. Петрова, «Беглец» стал завершением первого большого этапа творческой биографии.

Как во всяком завершении, здесь уже были заметны ростки нового — прежде всего в новом подходе к актеру, к показу актерской игры. И как во всяком завершении здесь были доведены до предела и некоторые характерные черты этапа уходящего. Атмосфера напряженности и подавленности была сгущена в «Беглеце» еще больше, чем во «Фрице Бауэре».

Виртуозно работая со светом, Горданов добился предельной живописной выразительности фона. Но только живописный, обобщенный показ фона, обстановки действия изолировал героя от окружения, подчеркивал его одиночество. У героического, по замыслу авторов, поступка появился оттенок мученичества. Положение не могли спасти ни прекрасная работа Мичурина, ни превосходные портреты Горданова.

Четыре фильма, поставленные Петровым с Гордановым и Суворовым за четыре года, показали, что коллектив этот — не случайное объединение людей по производственному признаку, но объединение подлинно творческое, объединение людей, одинаково понимающих искусство.

Создание постоянных творческих коллективов — яркая и очень важная черта первых лет советского кино. Искусство коллективное по самой своей сути, по своей технологии, кино как нельзя лучше подходило для осуществления тех идей коллективизма, которыми жило советское общество в 20-е годы.

На Западе постоянная по составу съемочная группа, переходящая из картины в картину, была редким исключением. В советском кино это стало правилом.

Один за другим появляются в 20-е годы такие коллективы. В Москве — коллектив режиссера С. Эйзенштейна и оператора Э. Тиссэ; режиссера В. Пудовкина, оператора А. Головни и художника С. Козловского, в Ленинграде—режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга, оператора А. Москвина, художника Е. Енея; режиссера Е. Червякова, оператора С. Беляева и художника

С. Мейнкина; режиссера Ф. Эрмлера и оператора Е. Михайлова; в Киеве — режиссера А. Довженко и оператора Д. Демуцкого.

Постоянные творческие коллективы были коллективами единомышленников, энтузиастов, друзей. В. Т. Яковлев — ассистент оператора на «Фрице Бауэре» и второй оператор «Плотины» — рассказывал мне: «В работе у нас главное было — поиск, вечное беспокойство, одержимость, настоящая творческая взаимосвязь. Понимали друг друга с полуслова. И после работы сразу не расставались. Шли вечером со съемки через Кировский мост все вместе. Горданов читал нам стихи — Блока, Анненского...»

Интерес к поэзии, к музыке был не случаен в коллективе Петрова. Если можно говорить о поэтическом и прозаическом направлении в советском кино тех лет, то фильмы Петрова, конечно, были ближе направлению поэтическому.

Во второй половине 20-х годов это направление охватывает такие разнородные художественные явления, как монументальные киноэпопеи Эйзенштейна, романтические драмы Козинцева и Трауберга, кинопоэмы Довженко, лирические драмы Червякова. По-разному достигается поэтическое звучание фильмов. У Эйзенштейна и Тиссэ — прежде всего кинометафорами, поэтическим монтажом кадров, снятых почти хроникально. А у Червякова и Беляева — в основном лирическим содержанием кадра, лирическим портретом, пейзажем.

Поэтичность фильмов Петрова, так же как и у Червякова,— в самом кадре, в его подаче оператором. Но если у Беляева кадр чаще всего был лирическим, светлым, то у Горданова он почти всегда был экспрессивным, контрастным. Это связано, конечно, с драматургией, с изобразительной задачей. Но немалое значение имели и художественные пристрастия, личный вкус режиссера, оператора, художника.

Своеобразие, индивидуальность изобразительной манеры постоянных творческих коллективов были очень примечательным и плодотворным явлением. Но при всех отличиях в стиле, в приемах работы отдельных операторов, можно легко выделить два основных направления, две «школы» в советском операторском искусстве второй половины 20-х — начала 30-х годов. Одну школу

обычно называли и называют конструктивной, графической, другую — живописной, светотональной. Существует еще и «географическая» терминология — московская и ленинградская школы.

Операторы московской, графической школы, как правило, строили изображение по законам линейной перспективы, в ограниченной тональной гамме, с отчетливым, резким контуром каждого объема в изображении. Операторы ленинградской, живописной школы строили изображение на полутонах, с мягкими, расплывчатыми контурами, с использованием световых пятен, с воздушной, а не линейной перспективой.

Не нужно думать, что московские и ленинградские операторы работали изолированно, что те или иные стилистические средства были навсегда «приписаны» той или другой школе. Напомню хотя бы знаменитый лирический, подлинно живописный эпизод одесских туманов в «Броненосце «Потемкине», снятом одним из талантливейших представителей графической школы Э. Тиссэ. Не нужно также представлять дело примитивно и считать, что все советские операторы принадлежали к одной из этих двух школ. На Украине в конце 20-х годов начал работать замечательный оператор Д. Демуцкий, снимавший фильмы А. Довженко. По-своему интересно снимали и некоторые операторы, начинавшие еще в дореволюционном кино. Но все-таки развитие операторского искусства в эти годы определялось в основном работами молодых операторов ленинградской и московской школ.

Если истоки московской школы нужно искать в кинохронике, из которой пришли многие ведущие московские операторы, то истоки ленинградской школы — в живописи, в фотографии. Если в возникновении московской школы большую роль сыграло выдающееся мастерство Э. К. Тиссэ, то в Ленинграде такую же роль сыграло не менее выдающееся мастерство А. Н. Москвина, который принес в павильоны «Севзапкино» высокую фотографическую и общую культуру, безукоризненный вкус, превосходное знание техники. С Москвиным пришла в кино романтическая фотография.

Применив в кино найденный еще в «фотографический» период метод световых пятен, Москвин разработал новые не только для советского, но и для мирового

кино принципы динамического киноосвещения. Москвин первым понял значение «воздуха» в кадре и стал широко пользоваться приемами воздушной перспективы. Но еще более важно было то, что Москвин поставил найденные им приемы на службу драматургии фильма, режиссерскому замыслу, он начал снимать не отдельные эффектные кадры, а фильм как единое целое. Фильмы Москвина «Шинель», «СВД», «Новый Вавилон» оказали решающее влияние на формирование и развитие ленинградской школы. Другие операторы по-своему, исходя из иных драматургических задач, использовали москвинские приемы. Но и в лирических фильмах оператора С. Беляева «Девушка с далекой реки» и «Мой сын», и в психологических бытовых драмах «Катька — Бумажный ранет» и «Парижский сапожник», снятых Е. Михайловым, были хорошо видны основные принципы ленинградской школы.

Горданов пришел на студию в 1928 году. Еще занимаясь в Фотокинотехникуме, он внимательно следил за поисками Москвина и его товарищей. Знал Горданов и работы московских операторов, но стилистика Москвина и Беляева была ему ближе, больше соответствовала его художественным привязанностям, его фотографическому опыту. Эта стилистика отвечала и творческим интересам Петрова и Суворова.

Вот почему первая же картина показала, что Горданов — ленинградский оператор, а «Фриц Бауэр» и «Беглец» стали типичными фильмами ленинградской школы, и о них не забывали упомянуть при любом перечислении ее достижений на первом, «немом», этапе. Больше того — уже в начале 30-х годов Горданова стали называть «одним из руководителей ленинградской школы».

В трудах по истории советского кино фильмы Петрова, Горданова и Суворова тех лет часто именуются «экспрессионистическими», так же как и фильмы Козинцева и Трауберга и даже Эрмлера («Обломок империи»). Появился критический штамп, которым пользуются почти автоматически. Н. Абрамов, например, пишет: «Увлекшись необычной выразительностью фильмов послевоенной Германии, группа ленинградских кинематографистов во главе с талантливым критиком и киноведом Адрианом Пиотровским попыталась перенести методы киноэкспрессионизма в свою работу». И дальше: «Ре-

жиссер Владимир Петров свой фильм «Фриц Бауэр» решил в откровенно экспрессионистической технике».[1]

Было ли это на самом деле? Какие влияния были в фильмах Петрова? Как они соотносились с экспрессионизмом вообще и немецким киноэкспрессионизмом в частности? Я задал эти вопросы непосредственным «виновникам» — В. Горданову, Н. Суворову, В. Яковлеву. Все они в один голос заявили: немецкие экспрессионистические фильмы никакого влияния на их работу не оказали. Если и было влияние, то это было влияние немецких художников, в первую очередь — графиков.

Вот что говорил В. М. Петров в 1939 году: «На нас действовало творчество Кэте Кольвиц и других революционных художников того периода».[2] Об этом же мне сказал и Суворов в 1969 году: «Было влияние художников — Цилле, Кольвиц. Для меня в основном — Цилле. Кэтэ Кольвиц могла повлиять на портрет, на свет, а на пейзаж, декорацию, костюм — Цилле». И еще Суворов сказал, что делалось это сознательно: «Чтобы показать страну, в которой никогда не был, нужно идти за людьми, которые ее хорошо знают».

Были Кэте Кольвиц, Генрих Цилле, Георг Гросс, Отто Нагель экспрессионистами? Вопрос этот сложный, далеко не до конца изученный искусствоведением. Во всяком случае в их послевоенном творчестве (у Кольвиц, например, в серии гравюр «Война» — 1923 год) появились некоторые мотивы, сближающие их с экспрессионистами.

Но вот что особенно интересно. Очевидно, можно найти общее в операторской трактовке «Фрица Бауэра» с работами Кольвиц — об этом убедительно говорят и сохранившиеся кадры из фильма. Но общее не с послевоенными гравюрами на дереве, а с литографиями из серии «Восстание ткачей», созданной Кэте Кольвиц в 1893—1897 годах, когда экспрессионизма и в помине не было!

В этих литографиях с особой силой проявилось удивительное умение художницы создавать выразитель-

[1] Сб. «Экспрессионизм». М., «Наука», 1966, стр. 151—152.
[2] Б. Бродянский. Владимир Петров. М., Госкиноиздат, 1939, стр. 32.

ные светотеневые композиции. Контрастное световое решение, знакомый нам принцип «светового пятна» в сочетании с мягкостью литографского штриха — вот основные приемы Кольвиц в этих листах. В такой же манере выполнены и портреты пролетарских женщин 1900—1910 годов. Глядя на них, невольно вспоминаешь портреты Горданова во «Фрице Бауэре», особенно портрет матери Фрица.[1]

Что же касается киноэкспрессионизма, то говорить о каком-то влиянии на фильмы Петрова и Горданова таких картин, как «Кабинет доктора Калигари», с их полным отрывом от реальности, конечно, не приходится. Скорее можно было бы вспомнить реалистические немецкие фильмы, например, «Безрадостный переулок» режиссера Г. Пабста и оператора Г. Зебера или «Последний человек» режиссера Ф. Мурнау и оператора К. Фройнда. Лучшие немецкие операторы во второй половине 20-х годов создали свой стиль съемки «камерных драм», отличающийся драматическим использованием света, ракурса, движения камеры. Но нужно учитывать, что на советских экранах эти фильмы появились уже после того, как были поставлены «Мать», «Чертово колесо», «Шинель».

Отчего же до сих пор говорят об «экспрессионизме» молодых ленинградских кинематографистов, в частности коллектива В. Петрова? Причин здесь несколько. Одна из них чисто терминологическая.

Экспрессионизм — вполне определенное художественное течение, возникшее в Германии незадолго до первой мировой войны. Это было больное искусство, «искусство одностороннего ультраромантического вопля в социальном пространстве».[2] Экспрессионисты считали своей целью выявление «скрытой физиономии вещей» и

[1] Ни в коем случае нельзя считать, что кадры, в которых можно найти что-то общее с приемами К. Кольвиц, были сняты под непосредственным влиянием ее работ. Более того, в своих воспоминаниях В. Горданов специально оговаривает, что с работами К. Кольвиц он познакомился в самом конце съемок «Фрица Бауэра» и объясняет «некоторую общность отдельных наших кадров с произведениями немецких художников, в особенности Кэте Кольвиц... одинаковым подходом к постановке творческой задачи (постоянно унижаемые, оскорбляемые, обездоленные люди) и ее решению...»
[2] Определение Л. Козлова («Вопросы киноискусства», вып. 13. М., «Наука», 1971, стр. 57).

использовали для этого методы художественной экспрессии, гиперболизации, искажения формы.

Но ведь экспрессия, подчеркнутая выразительность, свойственна не только экспрессионизму. Экспрессия всегда была одним из ярчайших поэтических средств и использовалась во всех видах и жанрах искусства. Вспомните графику Гойи и Пророкова, скульптуру Родена и Мухиной, поэзию Маяковского и Пабло Неруды, живопись Ван Гога и Сикейроса. К сожалению, понятия экспрессионизм и экспрессивность часто путают.

В том, что ленинградских операторов стали именовать экспрессионистами действительно «виноват» А. Пиотровский. В январе 1929 года он так писал о работе Москвина и его товарищей: «Складывается магистральный стиль, который с очень большим приближением мог бы быть назван «стилем экспрессионизма», то есть «выразительности» в операторской работе».[1] Пиотровский имел в виду, конечно, не стиль экспрессионизма как определенного художественного течения, а «экспрессивность», «выразительность» (французское слово «exrpession» означает «выражение»). Он просто воспользовался знакомым термином, заранее оговорив его ограниченность («с очень большим приближением»).

Определение ленинградских операторов как экспрессионистов привилось, так же как после «Нового Вавилона» привилось и определение «импрессионисты». (Характерно, что в связи с «Плотиной» и «Беглецом» некоторые критики писали об импрессионизме в изобразительном решении.) Сами операторы не очень разбирались в сущности этих искусствоведческих терминов и не очень протестовали, когда их причисляли к тому или иному «изму».

Положение изменилось после Постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о ликвидации РАПП. Постановление это ознаменовало собой новый этап в развитии советской литературы и искусства, оно призывало положить конец групповщине и вульгарно-социологической критике. В творческих организациях развернулась дискуссия о формализме. Как часто бывает, в пылу дискуссии не обошлось без «перегибов». С. М. Эйзенштейн писал в ноябре 1932 года: «В кино

[1] Газета «Кино». Л., 1929, № 5.

же «формализм» был скорее создан «по аналогии» и не столько самими работниками, сколько критиками, искавшими жилплощадь под ярлычки. Стоило кому-либо из кинематографистов призадуматься или поработать над проблемой выразительных средств для воплощения идеи, как на него немедленно падала тень подозрений и обвинений в формализме».[1]

Если еще в 1929 году Пиотровский говорил о «стиле экспрессионизма» у ленинградских операторов как о положительном явлении, то теперь начались массовые отречения от «экспрессионизма» и «импрессионизма». Характерно при этом, что по-прежнему не было четкого представления о том, что же это такое. Сам В. Горданов, выступая на конференции операторов в 1936 году, иронически назвал путь, по которому шел коллектив Петрова, «экспрессионистическим импрессионизмом».[2]

«Ярлычки», о которых говорил С. Эйзенштейн, сохранились. И до сих пор почти все, кто пишет о советском кино того периода, упоминая «Фрица Бауэра» или «Беглеца», почти обязательно говорят об экспрессионизме или формализме. Странно только, что до сих пор никто не использовал гордановский «экспрессионистический импрессионизм»!

В грехе экспрессионизма обвинялись и ранние фильмы Козинцева, Трауберга, Москвина и Енея. Но в солидных трудах, появившихся в последнее время, авторы которых специально занимались вопросами стиля (А. Мачерет. «Художественные течения в советском кино», Е. Добин «Козинцев и Трауберг»), слово «экспрессионизм» даже не упоминается, а в I томе новой «Истории советского кино» специально говорится, что в «Шинели» нет влияния немецкого экспрессионизма. Почему же «экспрессионизм» так крепко пристал к фильмам Петрова? Объясняется это, по-моему, просто — фильмы Козинцева и Трауберга сохранились. Всякий серьезный исследователь, прежде чем писать о них, может их посмотреть и убедиться, что влияния экспрессионизма, да к тому же еще «немецкого киноэкспрессионизма» в них нет. Фильмы Петрова не сохранились —

[1] С. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти т., т. 5. М., «Искусство», 1968, стр. 43.
[2] Газета «Кино». М., 1936, № 20.

вот и переписывают отзывы сорокалетней давности, не давая себе труда разобраться в их точности.

То, что фильмы не сохранились, и то, что критические отзывы о них очень противоречивы, затрудняет и мою задачу — подвести итог первого периода творчества В. Горданова, определить его своеобразие, его отличие от других операторов ленинградской школы.

Можно наверняка сказать, что этот период был не столько периодом накопления профессионального мастерства (профессионализм свой Горданов доказал уже «Адресом Ленина»), сколько периодом поисков и проверки средств кинематографической выразительности.

Используя свой фотографический опыт, опыт Москвина, Беляева и других операторов, начинавших раньше его, Горданов ищет свои собственные приемы, свой изобразительный стиль. Основной чертой этого стиля становится поэтическое раскрытие содержания кадра с помощью светотеневых построений. Горданов меньше, чем Москвин в своих ранних фильмах, увлекается композиционными эффектами, резкими ракурсами. Его кадр более статичен, более уравновешен композиционно. Напряженность, экспрессия создаются светом. В кадрах мало движения — это уже принцип не только Горданова, но и Петрова.

По-видимому, наиболее полно и художественно завершенно этот стиль выразился во «Фрице Бауэре» (напомню, что именно этот фильм Пиотровский назвал одной из вершин ленинградской операторской школы). Уже неудачная «Плотина» показала ограниченность этих приемов. В «Беглеце» стиль «Фрица Бауэра» был развит и доведен до предела и тем еще больше показал свою ограниченность.

Дальше идти по этому пути было нельзя. Поиски новых путей привели к «Грозе».

«ИЗОБРАЖЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ»

Настоящий художник всегда отображает в своем искусстве самого себя. Недаром говорят: «Книги — биография писателя, холсты — биография живописца». Тогда кинофильмы — биография... Кого? Очевидно, режиссера. А как же со сценаристом, оператором,

художником, звукооператором? В кино все гораздо сложнее, чем в живописи или литературе, ибо кино не только искусство, а еще и производство, и, например, альянс «режиссер — оператор» часто возникает из соображений скорее производственных, чем творческих. Но и тогда, когда такой альянс поистине творческий, вопрос об отражении в фильме личности его создателей оказывается совсем не простым.

Можно назвать фильмы, в которых сильная операторская индивидуальность оказала влияние на режиссерский «почерк». Чтобы не уходить далеко от темы книги, назову в качестве примера «Маскарад» С. Герасимова и В. Горданова. Даже для режиссеров яркой индивидуальности встреча с новым, интересным оператором оказывается мощным творческим импульсом. С этой точки зрения было бы очень интересно проанализировать, например, почему понадобилась и что дала С. М. Эйзенштейну встреча с А. Н. Москвиным на «Иване Грозном».

И все-таки определяющей фигурой в создании фильма является режиссер. Задача остальных членов творческой группы — в наибольшей степени способствовать донесению до зрителя режиссерского ви́дения, режиссерской концепции произведения.

При многолетней дружной работе постоянного творческого коллектива настоящих художников, каким и был в те годы коллектив Петрова, трудно выделить вклад каждого в общее дело. Оператор в таком коллективе не только воплощает на пленке режиссерскую концепцию, он участвует в самом ее появлении. И совсем не обязательно это участие выражается в обсуждении еще не созревшего замысла, в подаче каких-то идей. Режиссер может прийти к своим помощникам с готовым, продуманным во всех деталях замыслом. Но выбор сюжета, режиссерское ви́дение будущего фильма уже учитывает своеобразие, творческую индивидуальность оператора, художника, композитора будущего фильма.

Выбирая для экранизации «Грозу», работая над сценарием, Петров знал, что снимать картину будет Горданов.

Почему же Петров обратился к русской классике и из всего огромного классического наследия остановился

именно на «Грозе»? Чтобы объяснить это, обычно ссылаются на возросший в это время интерес к классике, как результат перестройки, начатой роспуском РАПП. Ссылаются и на появление звукового кино, и на театральное прошлое Петрова, который учился в училище Александринского театра, когда В. Э. Мейерхольд ставил в этом театре «Грозу», и, конечно, много раз видел знаменитый спектакль. Несомненно, эти причины сыграли какую-то роль в выборе драмы А. Н. Островского. Но были и более важные причины.

Гете говорил, обращаясь к Эккерману: «Вы переживаете теперь такой этап, когда Вам необходимо овладеть самым высшим и трудным в искусстве — пониманием индивидуального... Я знаю прекрасно, что это трудно, но восприятие и изображение особенностей — это и есть настоящее искусство».[1] Слова Гете можно было прямо переадресовать Петрову, Горданову и Суворову. Их первым фильмам не хватало именно «понимания индивидуального», «изображения особенностей».

Город в «Беглеце» и «Фрице Бауэре» был немецким городом «вообще», тюрьма — тюрьмой «вообще». Даже, казалось бы, совсем бытовая декорация — комната семьи Бауэр была построена и обставлена Суворовым и снята Гордановым как комната пролетарской семьи «вообще». Отчасти это было связано с трудностью показа индивидуального в облике чужих, иностранных городов, улиц, квартир, людей. Но те же приемы были положены в основу «Плотины». Именно здесь, без прикрытия «заграничной» экзотикой, они стали особенно заметны. И если во «Фрице Бауэре» были интересные портретные зарисовки, попытки хотя бы через внешние характеристики передать индивидуальность людей, то в «Плотине» обобщены и люди.

«Обобщенный» показ — один из приемов поэтического кинематографа. Точное его использование позволяет создавать исключительные по силе кадры, несущие большое поэтическое и социальное обобщение. Эти кадры могут стать прекрасной кульминацией эпизода или фильма. Но если весь фильм состоит из таких обобщенных образов, то их «внеиндивидуальность»,

[1] И. Эккерман. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.—Л., «Academia», 1934, стр. 182.

статичность ведет к тому, что он лишается внутреннего движения, нарастаний и спадов напряжения. Фильм распадается на отдельные красивые кадры. Такой и оказалась кинопоэма «Плотина». Не случайно коллектив Петрова взялся после нее за «Беглеца» с его психологически напряженным действием.

Но и «Беглец» не стал началом нового этапа. То новое, что принесла режиссерская, актерская и операторская работа над образом Шульца, оказалось подавленным старыми изобразительными приемами, чересчур обобщенным фоном. Немалое значение имела, по-видимому, и инерция самого материала, стремление закрепить и развить тот путь показа Германии, который был найден во «Фрице Бауэре». Учиться «изображать особенности» нужно было на материале, сочетающем яркие, психологически глубокие характеры и детальный показ быта. Таким материалом и была русская классика.

В заглавном титре фильма Петров написал: «Гроза. Бытовая драма А. Н. Островского».[1] А ведь у самого Островского было просто: «Драма в пяти действиях». Добавление слова «бытовая» указывало, пожалуй даже с некоторым вызовом, на отличие «Грозы» от предыдущих фильмов коллектива Петрова, которые можно было назвать как угодно, только не бытовыми.

Но почему именно «Гроза»? Другие классические произведения давали не меньше возможностей для показа быта. Здесь нужно обратить внимание не на то, что отличает «Грозу» от ранних фильмов, а на то, что между ними общего. В творчестве Петрова была постоянная тема — одинокий человек во враждебном окружении. Она появилась еще в «Адресе Ленина» (история Фатимы) и была продолжена во «Фрице Бауэре» и «Беглеце». «Гроза» давала возможность на новом материале развить ту же тему.

Чистую, светлую, глубоко любящую, не способную ко лжи Катерину Петров противопоставил бесчеловечному, построенному на всеобщем обмане «темному цар-

[1] Речь идет о фильме в том виде, как он был выпущен на экран в 1934 году. При повторном выпуске «Грозы» в 1965 году были сделаны новые надписи, в которых слово «бытовая» почему-то отсутствует. Во всем, кроме надписей, фильм выпуска 1965 года не отличается от выпуска 1934 года.

ству». Замысел последовательно проведен в сценарии и фильме. Убран очень важный для Островского положительный герой — Кулигин. Существенно изменены характеры героев младшего поколения. Варвара, Кудряш, Тихон стали прямыми наследниками не только капиталов, но и жизненных принципов Диких и Кабаних. И Катерина у Петрова другая. Он сделал ее молчаливее и, пожалуй, старше, чем в пьесе. Тихон, Варвара, Борис — чужие, не понимающие Катерину люди, и своими мыслями, порывами, воспоминаниями она уже не может делиться с ними так, как это делала Катерина Островского.

Такая концепция «Грозы» исходила во многом из трактовки образа Катерины, предложенной Н. Добролюбовым. И все же она была необычной, шла вразрез с театральной традицией. О фильме много писали, спорили о правомерности предложенной трактовки, но совсем не говорили о связи ее с другими фильмами Петрова. Пафос критики был направлен на то, чтобы показать, чем «Гроза» отличалась от «Фрица Бауэра» и «Беглеца». Успех «Грозы» объясняли просто — раньше Петров стоял на рельсах формализма, а теперь с помощью великого реалиста Островского и актеров МХАТ и Малого театра перешел на рельсы реализма. При этом почему-то забывали, что даже поезд можно перевести с одних рельсов на другие только тогда, когда эти рельсы соединены друг с другом.

Новый подход к материалу, декларированный названием «бытовая драма», действительно потребовал от всего коллектива Петрова серьезной перестройки, потребовал поиска новых решений и, в частности, новых изобразительных приемов. Но перестройка не означала для Петрова отказа от своего, петровского отношения к проблеме «человек и общество», не означала и отказа от поэтических обобщений.

Вот отрывок из сценария В. Петрова (сцена после первой встречи Катерины с Борисом в Гостином дворе):

Бежит Катерина, за ветром гонится. Быстрей! Быстрей! Не поспеть за Катериной Варваре...

Вниз — с горки, быстро, аж сердце замрет, заколотится.

Через бульвар к Волге. Через луга, по цветам... Хорошо!

И одним махом — будто не бежишь, а ветер несет тебя — снова на горку. Вбежала — а там уж и берег. Простор. Волга.

И не остановиться. Пьянеешь от воли и простора. Так и несет тебя. Лететь хочется.

— Варя! Отчего люди не летают? — в восторге кричит Катерина. — Так бы подняла бы руки... И полетела бы как птица!

— Что ты выдумываешь-то? — ворчала, не понимая, Варвара, запыхавшаяся, взбираясь на холм к Катерине.

А Катерина схватила Варвару, обняла:

— Ты милая, Варя! Я люблю тебя до смерти!

И закружила, и зацеловала...

Такой ритмизованной прозой, почти белым стихом написан весь сценарий. Для страстно любящего поэзию и музыку Горданова эмоциональный, поэтический строй сценария стал важнейшим отправным моментом всей работы. Горданов, конечно, превосходно знал пьесу Островского. Но снимал он «Грозу» не по пьесе, а по сценарию Петрова, и это нужно все время иметь в виду.

Поэтическое начало «Грозы» с наибольшей силой воплотилось в образе Катерины.

Поиски ви́дения ведущего образа фильма очень интересно описал Горданов в своих воспоминаниях. Отправной точкой этих поисков стал портрет Катерины на берегу Волги.

В темном платье и белом платке идет Катерина по берегу реки. Остановилась, увидев Бориса (мы его не видим, в кадре только Катерина). Платье почти сливается с темной землей. За Катериной чуть светится гладь реки, отрезанная черной полоской другого берега от темнеющего неба с высветленными заходящим солнцем облаками.

Горданов удачно выбрал момент съемки и получил такое сочетание тональности неба, воды и земли с подсвеченной прожекторами фигурой Катерины, которое создало очень лирическое и в то же время немного тревожное настроение. Светлое пятно платка стало центром всей композиции и притянуло внимание к лицу Катерины. Но платок и лицо не пересвечены, они только слегка выделены. Катерина не оторвана от пейзажа, она вписана в него. Можно даже образно сказать, что Катерина «вытекает» из пейзажа, чуть-чуть «струится» и «светится», как отражение облаков в Волге.

Катерина пришла на первое свидание с Борисом. Для нее, воспитанной на страхе к греху, это победа естественного, природного чувства над религиозным и общественным запретом. Естественность Катерины, ее органи-

ческая связь с природой, с Волгой и были прекрасно воплощены в этом кадре Гордановым. Так же как и ее настроение — радостное и тревожное.

Горданов пишет, что ведущий образ должен быть увиден на наиболее характерном фоне, в наиболее характерном окружении. Фон — Волга, природа. Окружение? Катерина одна. Случайно этот кадр оказался одним из первых кадров «Грозы», снятых Гордановым, но, конечно, не случайно именно он стал ведущим кадром.

Кроме «отправной точки» — кадра на берегу Волги — для образа Катерины большое значение имел эпизод, который в съемочной группе условно называли «Отчего люди не летают?» — я специально в качестве отрывка из сценария привел именно его.

Во многих книгах и альбомах, посвященных советскому кино, можно увидеть кадр из «Грозы» — на фоне светлого неба снятая чуть снизу Катерина. Рванулась навстречу ветру — руки раскинуты, ветер подхватил платок, похоже, что и вправду вот-вот взлетит... В фильме этого «хрестоматийного» кадра нет. В фильме нет всего эпизода: Петров выбросил его при окончательном монтаже. И не только потому, что он не «влезал» в положенный метраж, но, видимо, и потому, что он не очень «влезал» в режиссерскую концепцию «Грозы». Петровская Катерина не могла так бурно проявлять свою радость и не могла так делиться своей радостью с Варварой.

Эпизод не вошел в фильм и не сохранился. Его можно было бы сравнить с черновым наброском, не вошедшим в окончательный текст книги и выброшенным в корзину. Но «черновики никогда не уничтожаются».[1] Для Петрова, для Тарасовой, для Горданова этот написанный, сыгранный и заснятый порыв Катерины был очень важен. Они почувствовали, воочию увидели «крылатую» Катерину, такую, какой была она до замужества, до того, как «темное царство» заставило ее замкнуться в себе. Порывистость, «крылатость» Катерины не исчезла, она ушла внутрь.

Перед оператором стояла очень трудная задача — показать внутреннюю экспрессию внешне замкнутой,

---

[1] О. Мандельштам. Разговор о Данте. М., «Искусство», 1967, стр. 27.

молчаливой Катерины. Горданов сумел сделать это. И «черновик» — сцена «Отчего люди не летают?» — безусловно помог ему.

...В полэкрана — темная спина регента церковного хора. Он обернулся, подал знак, хор запел. Крупным планом появляется снятая в профиль Катерина. Светлое лицо, ослепительно белая фата, белые цветы в руках. Она идет через церковь, камера неотступно следует за ней.

В глубине кадра мелькают расплывчатые, нерезкие лица купчих и купцов, темные платки, темные поддевки. Мелькающий, в основном темный фон, так же как и предыдущий кадр со спиной регента, подчеркивает, делает особенно заметными напряженное внешнее спокойствие и чистоту Катерины. Горданов снял ее мягкорисующим объективом, осветив очень мягким, я бы даже сказал, чистым светом, и кажется, что она сама светится.

Очень простыми средствами — точно направленным мягким светом и мелькающим темным фоном Горданов добился нужного эффекта — передал внутреннее горение Катерины, ее ощущение огромной важности происходящего. Для Катерины венчание — великое событие, начало новой жизни. Для купцов и купчих, собравшихся в церкви, венчание — зрелище, повод позлословить, посплетничать. Короткие кадры любопытной толпы сняты Гордановым зло. Резкий верхний свет выделяет мясистые носы, оплывшие жиром щеки. Свет сверху убирает в тень глаза.

И каким контрастом к этим рожам, другого слова здесь и не подберешь, выглядит следующий крупный план Катерины. Теперь она снята в фас. Самое главное в этом портрете для Горданова глаза — огромные, ничего не замечающие вокруг. Тарасова прекрасно сыграла на крупных планах экзальтированное, почти мистическое состояние Катерины. И Горданов помог актрисе, так осветив ее глаза, что они, в полном смысле слова, засияли. Следующий кадр — крупный кадр Тихона. И снова контраст. Жесткая оптика, неровный свет с яркими бликами делают лицо Тихона каким-то мятым, усиливают впечатление тупости и безразличия.

Завершает эпизод венчания еще один крупный план Катерины с блестящими глазами. На него наклады-

вается голос дьякона: «...жена да убоится своего мужа». И сразу, без всякого перехода — свадьба. Камера быстро движется, панорамируя по лицам гостей. Это женщины, уже подвыпившие, потные, некрасивые. Мягкий свет и белый тон портрета Катерины резко сменяются темной тональностью и бликующим, контрастным светом, который подчеркивает жир и пот на орущих «Горько!» лицах.

Так в начале фильма изобразительно дается его главная тема — Катерина и «темное царство». Петров ввел эпизоды венчания и свадьбы (в пьесе их нет) и получил возможность, показав Катерину в белом платье, усилить драматургический контраст изобразительно.

Оператор должен был донести до зрителя заданный режиссером эффект и в то же время «снять» его заданность. Горданов использует разные приемы освещения для Катерины и для купцов и этим еще более усиливает естественный контраст одетой в белое Катерины и ее окружения. Но он не переходит очень тонкой границы, за которой контраст превратился бы в нажим, начал бы раздражать.

Благодаря замечательному искусству оператора, зрители, знающие, что Катерина и Тихон стоят рядом, не чувствуют в этих кадрах «светового толчка», хотя освещены оба портрета по-разному.

Уже в первых своих фильмах Горданов показал себя мастером портрета. В «Адресе Ленина», во «Фрице Бауэре» портрет был статичным, часто он был похож на очень хороший фотопортрет. Причина этого — не только в фотографическом прошлом Горданова, но и в самом стиле фильмов, в их драматургии. В «Беглеце» сделана была попытка, не во всем удавшаяся, создания портрета динамического.

Основное отличие динамического кинопортрета от статического заключается, пожалуй, в его временном характере, в том, что он показывает не только внешние изменения героя, но и его внутреннее движение во времени. В «Грозе» Горданов сумел передать это внутреннее движение. Достаточно сравнить портреты Катерины в трех решающих для нее сценах фильма — в сцене венчания, в сцене первого свидания с Борисом и в сцене покаяния. Даже если смотреть фильм без звука, даже если исключить мощное влияние монтажного ритма и

просто рассматривать напечатанные с кадриков фильма фотографии, даже в этом случае нельзя не почувствовать, как точным выбором композиции, света, наклона камеры оператор добивается передачи внутреннего движения образа от сцены к сцене.

Но искусство Горданова не ограничивается виртуозным владением техникой операторского мастерства. Не меньшее значение имеет и его умение учитывать живую, динамическую связь пластического решения кадра с ритмом всей сцены, с музыкой, словом, его умение уловить нерв и ритм актерской игры. Особенно хорошо это видно в сцене в церкви перед покаянием Катерины.

Она начинается с длинной панорамы. Медленное движение камеры вдоль толпы молящихся, общая тональность кадра, приглушенное звучание оркестра и хора — все создает атмосферу тревожного ожидания. Сразу за общим планом церкви идут четыре крупных плана — перекрестилась Кабаниха, потом Тихон, Варвара, исступленно крестится Катерина. С этого кадра начинается монтажная фраза из сменяющихся крупных планов Катерины и фрагментов икон.

Со всех сторон смотрят на Катерину потемневшие лики грозных ангелов с карающими мечами и святых угодников. Громче звучит молитва. Растет страх в душе Катерины.

В одном из кадров Горданов почти точно повторил композицию портрета из сцены венчания. Но здесь Катерина в черном платье, с черным платком на плечах. И фон — почти черный, только контражурный свет отрывает фигуру от фона. Оптический рисунок — такой же мягкий, как и в сцене венчания, но свет — совсем другой. Лицо освещено резче, появились тени. Задний свет настолько силен, что блики на волосах и шелковом платке стали светлее, чем лицо, отчего оно кажется потемневшим.

Горданов, конечно, специально построил этот портрет композиционно так же, как и в сцене венчания. Зритель может и не заметить повторения, но где-то в глубине души подсознательно почувствует разницу между обоими портретами, еще сильнее почувствует перемену, происшедшую в Катерине.

Четыре раза повторяются крупные планы Катерины и фрагменты икон. Напряжение увеличивается, и, как

небольшая разрядка, крупный план сменяется средним, снятым сверху,— судорожно крестится Катерина, падает ниц на каменный пол церкви.

Еще громче звучит мрачная молитва, и контрастом к ней слышна в оркестре лирическая тема Катерины. И снова крупный план с большими, расширившимися от страха глазами... И снова грозный лик святого... Казалось бы, нарастающее драматическое напряжение достигло предела. Но на экране снова появляется крупный план Катерины, самый продолжительный в этой сцене.

Катерина снята почти в профиль. Со страхом смотрит она на икону влево. Отворачивается от нее, опускает голову, старается не видеть святых, как бы упрекающих ее в грехе. Но она уже не может не смотреть на них. Поворот вправо вверх. И снова встреча с укоряющим взглядом. (Неважно, что мы не видим здесь икон — ритмическое нарастание в предыдущих кадрах подсказывает нам силу их взглядов). Громко звучат слова хора: «Покайся! Покайся!» В глазах Катерины уже не страх, а ужас. Здесь кульминация трагедии. Катерина не выдерживает и бросается бежать из церкви.

В этом кадре слились в глубоком единстве огромное искусство режиссера и актрисы и равное им искусство оператора.

Петров нашел движение Катерины, пластически передающее смятение в ее душе и в то же время завершающее всю монтажную фразу, как бы ставящее точку. Он очень эффективно использовал и эмоциональную силу музыки. Хорал «Покайся!» и тоскующая лирическая тема скрипок в оркестре звучат здесь как внутренние голоса самой Катерины, как выражение борющихся в ней сил.

Тарасова вдохнула жизнь в найденное Петровым движение. Она оправдала его своей игрой, сумела сделать его единственно возможным. Она сыграла трагедию. Вернее даже так: она пережила в этом кадре трагедию.

Горданов не просто зафиксировал на пленке то, что было создано перед его аппаратом актрисой и режиссером. Он снял этот кадр, да и весь эпизод в церкви так, что буквально чувствуешь и его любовь к прекрасной, страдающей женщине, и его боль за нее. Как всякий

большой художник, Горданов пристрастен к тому, что он показывает. Но мало быть пристрастным, нужно еще уметь воплотить свое отношение в живых образах, уметь найти в операторском арсенале такие средства, которые это отношение передали бы.

Горданов решает кадр очень простыми приемами. Тот же темный фон, тот же бликующий на волосах контражурный свет. Главными, определяющими элементами становятся выбор точки съемки и основной рисующий свет. Точка съемки взята так, что движение Катерины наиболее выразительно вписывается в рамку кадра, и в самый важный, кульминационный момент хорошо видны ее глаза.

Свет на лицо направлен сверху спереди, чуть-чуть слева. Такое направление оказывается наилучшим для всех трех положений, в которых последовательно находится лицо Катерины. В начале кадра, при повороте влево до полного почти профиля, свет хорошо прорабатывает детали, позволяет видеть тончайшие нюансы жизни лица. Когда Катерина опускает голову, на щеках выступают глубокие тени, исчезает мягкая тарасовская округлость, появляется какое-то очень отдаленное сходство с трагической маской. И, наконец, при повороте головы вправо вверх свет становится немного скользящим, отчего особенно заметен блеск глаз.

Всего два осветительных прибора использованы для съемки этого кадра. И какой великолепный результат!

Здесь необходимо сказать еще вот о чем. Горданов мог воспользоваться церковной обстановкой и дать пятнистый мерцающий свет, оправдав его свечами. Такой световой эффект сильнее подчеркнул бы смятение Катерины, еще больше усилил бы напряжение. Горданов этого не сделал. Он учитывал, что в фильме пластическое напряжение будет усилено музыкой и монтажом. Он решительно отказался от всего, что могло внести в трагическую сцену малейшую ноту истеричности и мелодраматизма.

Я рассказал подробно о двух эпизодах. Так же детально можно было бы рассмотреть и любые другие эпизоды с Катериной, например в спальне после свадьбы, где Катерина еще в белом платье, но более резкий, чем в сцене венчания, свет уже предвещает будущую трагедию. Или сцену обеда, в которой почти неулови-

14 Заказ № 2020

мая разница в освещении Катерины и других персонажей усиливает ее противопоставление остальным Кабановым. Или сцену прощания с Борисом, в которой Горданов не боится показать Катерину сразу постаревшей, с резкими морщинами на лбу.

Горданов доверял актрисе. Все свое искусство он направил на то, чтобы из ее игры ничего не пропало для зрителя. Операторские приемы — свет, композиция кадра, движение камеры — не работают за актрису (так бывало в предыдущих фильмах), а помогают ей. Этот же принцип — помогать актеру!— Горданов положил и в основу работы над портретными характеристиками остальных персонажей фильма.

Народный артист СССР М. И. Жаров так описывает кинопробу на роль Кудряша: «...Оператор В. Горданов как-то небрежно поставил для моего портретного плана всего две лампы, интересуясь главным образом какими-то лучами «в размывку» на фоне, за моей спиной».[1] В 1933 году, когда снималась «Гроза», Жаров был уже опытным киноактером, работал со многими операторами. С Гордановым он встретился впервые. Внимание оператора к освещению фона Жаров воспринял как пренебрежение к актеру. Но мнение свое очень скоро изменил и дальше написал о Горданове в воспоминаниях: «Чудесный мастер, умный и талантливый художник». И еще: «Оператор В. Горданов снимал так, что становились видны малейшие душевные переживания».

В том, как сняты представители «темного царства», много общего — прежде всего по контрасту с Катериной. Но для каждого оператор находит и свое, характерное. Кабаниху он снимает чуть-чуть снизу, подчеркивая ее монументальность. Резкий, обычно боковой свет направлен так, чтобы хорошо были видны ее глаза — властные и жесткие. Дикой почти во всех кадрах освещен с преобладанием верхнего света. От этого скрадываются мелкие детали лица и укрупняются лоб, широкий нос «уточкой», большая борода. А узкие щели глаз кажутся еще уже. В этом весь характер Дикого — внешний размах и жадность, злость, самодурство.

Не менее убедительны и портреты молодых. Веселый, насмешливый, лукавый характер Варвары

[1] М. Жаров. Жизнь. Театр. Кино. М., «Искусство», 1967, стр. 301.

превосходно передан в крупных планах эпизода в лавке и особенно в знаменитом кадре на берегу, когда она поднимается на пригорок, приподняв юбки.

Однако Варвара в фильме не только веселая, но и жадная, не только лукавая, но и злая. Ирина Зарубина создала объемный образ, показав в характере Варвары черты будущей Кабанихи. Горданов помогает актрисе. Он так строит композицию кадров с Варварой, что даже в ленивых, неторопливых ее движениях ощущается что-то хищное. Особенно выразителен портрет Варвары за обедом, когда вгрызается она в кусок мяса, крепко зажатый обеими руками. Здесь Горданов сумел настолько ярко передать плотоядность маленького хищника, что его отношение к Варваре уже не вызывает никаких сомнений.

Горданов вообще нигде не скрывает своего отношения к героям фильма. Он любит Катерину и хочет, чтобы зритель ее полюбил. Он ненавидит ханжество, жестокость, самодурство, мещанскую ограниченность и хочет, чтобы такое же чувство возникло у зрителя. Я уже писал, что в первом эпизоде фильма короткие кадры купцов в церкви сняты Гордановым зло. Не менее зло снят разгул «именитого российского купечества» на свадьбе и особенно сцена гуляния.

... Медленно и грузно движутся по кругу купеческие пары. Тучные, неповоротливые фигуры, тупые лица, лишенные каких-либо признаков мысли. Купцы не просто гуляют, они «шествуют», священнодействуют, они демонстрируют миру незыблемость своих традиций, своих капиталов, своих семей.

Горданов снимает их с низкой точки на фоне неба или светлой стены, отчего они кажутся еще более расплывшимися, приподнятыми на пьедестал, выставленными для всеобщего осмеяния. Они и вправду смешны своей кичливостью, беспредельным самодовольством. Но Горданов очень осторожно пользуется здесь перспективным искажением, он избегает явной карикатуры. Ибо купцы не только смешны. Они еще и страшны тупой косностью, упрямым и яростным стремлением сохранить патриархально-домостроевские порядки.

Много внимания уделил Горданов в этой сцене реальности, неподдельности фактур. В кадрах зримо ощущается поверхность, вес, объем предметов — и плотность

слежавшегося сукна извлеченных из сундуков купеческих сюртуков, и атласный шелк платья Варвары, и тяжелые складки цветастых платков, украшающих купчих. Точная передача фактуры вещей «приземляет» гротескные, чуть-чуть карикатурные образы, делает их более живыми, более реальными и потому более страшными.

Точная, реалистическая передача фактуры стала в «Грозе» важнейшим приемом показа быта, страшного до неправдоподобности.

Во «Фрице Бауэре» и «Беглеце» не было такой детальной передачи фактуры — она тоже обобщена. Это шло, конечно, от драматургии фильмов, но имело и более практическую причину. Обобщение фактуры, отсутствие детальной проработки позволило снять ощущение бутафорности, неизбежной при показе чужого быта. Горданов добивался обобщения фактуры в своих «немецких» фильмах прежде всего светом. Значительная часть каждой декорации была погружена в глубокую тень. Световые пятна, освещающие актеров и отдельные участки декорации, по контрасту с большим темным пространством казались настолько яркими, что в них почти все детали фактуры просто пропадали.

В «Грозе» Горданов должен был изменить приемы освещения декораций. Это не значит, что он отказался от найденного раньше, от выразительной силы света. В наиболее драматических сценах, например в церкви, он смело использует световую экспрессию — яркое световое пятно, направленный контрастный свет. В этих сценах Горданов не стремится к детальной передаче фактуры, к проработке фона. Крупные планы Катерины в церкви перед покаянием сняты на почти не освещенном фоне. На световых контрастах построены ночные сцены в спальне, и сцена прощания Катерины и Бориса.

В эпизодах менее напряженных, таких, как в лавке Дикого, как чаепитие и обед у Кабановых, Горданов работает со светом иначе. Правда, принцип освещения остается тот же, и в основе его по-прежнему лежит световое пятно, выделяющее важные для оператора участки кадра. Но пятно становится менее резким, оно, как правило, оправдано естественным источником света, контрасты света и тени смягчаются, лучше просматривается фон на общих планах.

Точно так же, исходя из драматургической задачи, Горданов работает и с оптическим рисунком изображения. Катерину он снимает мягкорисующей оптикой и одновременно до предела уменьшает глубину резкости, из-за чего фон оказывается размытым, нерезким. Зато Кабаниха, Кудряш, Дикой, купцы сняты почти везде так, что фон виден отчетливо, рельефно. Они как бы часть этого фона, этого быта.

Для показа бытового фона трагедии важно было передать на экране удушливую атмосферу дома Кабановых, ставшего для Катерины тюрьмой. Суворов построил большие комнаты с высокими потолками. Они не перегружены вещами, но вещи, которые в них стоят, отобраны точно. Прекрасно зная купеческий быт, Суворов сумел очень убедительно воссоздать обстановку богатого дома, большого и неуютного. Горданов должен был так снять эти купеческие хоромы, чтобы не пропало ощущение неуютности, чтобы чувствовалась в них тюрьма, пускай просторная — это сильнее подчеркивало одиночество Катерины, — но все же тюрьма.

Горданов всюду погрузил в тень углы комнат, только в одном, красном углу чуть поблескивают высвеченные лампадами иконы. Тень расползается по дому, она даже «оживает», превращаясь в темно-серые фигуры приживалок, всюду как тень скользящих за Кабанихой. Тень в углах естественна — большие комнаты освещаются днем маленькими окнами, а вечером — свечами. Реалистически оправданная тень становится ненавязчивым, но точным символом «темного царства», окружающего Катерину.

Не меньшего эффекта достиг Горданов и композицией кадра. Просторные комнаты сняты фронтально с большим свободным и слабо освещенным пространством впереди. Действие на общих планах «прижато» к задней стене. Линейные элементы композиции, например, дорожка на полу, направляют взгляд зрителя в глубь кадра. Все это тонко рассчитано психологически: зритель как бы «затягивается» в глубину комнаты, и это, безусловно, создает необходимое авторам фильма ощущение — ведь точно так же «затянута» в кабановский дом Катерина и не может из него вырваться.

Для того чтобы кадры в доме Кабановых не выпадали из единого стиля фильма, подобный принцип при-

менен и в общих планах некоторых других эпизодов, например в церкви.

Горданов и в ранних фильмах часто прибегал к похожему композиционному построению. Но там не было эффекта «затягивания», потому что на первый план всегда был введен какой-то темный, иногда даже силуэтный предмет. Он подчеркивал перспективу и в то же время естественно ограничивал часть кадра, в котором шло действие. В «Грозе» Горданов оставляет передний план открытым. Так он добивается впечатления неуютных помещений, в которых жилым оказывается лишь маленькое пространство, выделенное композицией и светом. Сходство с тюрьмой в этих кадрах усиливается еще и тем, что почти все они сняты от стены с окнами, и на экране видны лишь глухие стены.

Активизации бытового фона, создающего эмоциональную атмосферу, подготавливающую и объясняющую трагедию, служат и съемки с движения. Проезды камеры в церкви, панорама по лавке Дикого, бесконечное движение вдоль глухого забора с остановкой на вывеске «Дом вдовы купца II гильдии М. М. Кабановой»— эти съемки с движения не только вводят нас в обстановку действия, но и самим своим медлительным ритмом помогают почувствовать застойную неподвижность всей жизни калиновских обывателей.

Совсем другие ритмы находит Горданов при съемках свадебного разгула захмелевшего купечества. Здесь камера движется быстро, объединяя отдельные портреты пьяных гостей в один, общий. Панорамы перемежаются быстрыми наездами и отъездами. Заключает весь эпизод наезд на Кудряша, закрывающего двери спальни, в которую привели новобрачных. Увеличивающаяся на экране, благодаря наезду, скабрезная, подмигивающая физиономия Кудряша становится обобщенным портретом грязного мира, противостоящего Катерине.

Съемка с движения требует от оператора подлинно кинематографического видения, пожалуй, в большей степени, чем съемка статической камерой. Скорость движения камеры — важнейший элемент ритма не только кадра, но и эпизода, и фильма. Оператор должен очень тонко чувствовать этот ритм, должен уметь сохранить его в себе, до съемки следующего кадра, который иногда снимается через несколько дней, а то и недель.

Опыт съемок с движения до «Грозы» был у Горданова не велик, но проведены они безукоризненно, с абсолютно точно найденным ритмом. В этом сказалась высокая кинематографическая и музыкальная культура оператора.

Очень существен для бытового фона «Грозы» и облик города Калинова. Показан он скупо. Тем большей выразительности нужно было добиваться в каждом кадре. Массивные столбы галереи Гостиного двора. Глухие высокие заборы. Дома, срубленные из толстых бревен, с непропорционально маленькими, подслеповатыми окошками. Тяжелые, похожие на крепостные, ворота. Горданов умело выявляет удивительное соответствие внешнего облика города внутренней сути его обитателей.

Но авторам фильма этого мало. Они хотят даже в чисто пейзажных кадрах отразить трагедию, разыгравшуюся за глухими заборами. Они находят нужную точку съемки, убедительнейшее светотеневое и композиционное построение. Город противопоставлен Волге. В красоту волжского простора буквально вгрызаются черные силуэты заборов с торчащими вверх железными шипами.

Экспрессивный изобразительный конфликт черных заборов, охраняющих дома-тюрьмы, и светлой свободной реки — еще один обертон в полифоническом, звукозрительном раскрытии основного конфликта Катерины и «темного царства». Тема Волги связана с образом Катерины. Недаром именно кадр Катерины на Волге был для Горданова отправной точкой всей работы над фильмом. Лирические пейзажи ночной Волги стали одним из лейтмотивов изобразительного решения образа Катерины.

Аналогии с музыкой при анализе операторской работы в «Грозе» появляются не случайно. Для Горданова музыкальные ассоциации, вызываемые материалом фильма, не менее, а иногда и более важны, чем ассоциации, связанные с искусством изобразительным. Слишком глубокое проникновение в стиль художников, разрабатывавших близкие темы, всегда чревато опасностью стилизации, потери своего, неповторимого художественного взгляда. В «Грозе», например, опасным могло оказаться влияние Кустодиева с его ярким, декоративным пока-

зом купеческого быта, с его ленивыми, по-рубенсовски полнокровными купчихами.

Другое дело — ассоциации музыкальные. Горданов вспоминает, что в период работы над «Грозой» он «все чаще и чаще обращался к фортепьянным концертам Рахманинова и Чайковского и к его же Шестой симфонии...» Музыка помогла ему почувствовать и воссоздать атмосферу трагедии, и, конечно, огромное значение музыкальные ассоциации имели для эпизодов лирических, прежде всего для эпизода свидания у Волги.

Ночные лунные пейзажи Волги сняты так, что даже если смотришь эти кадры без звука, невольно возникает ощущение, будто слышишь откуда-то издалека песню. В. В. Щербачев, хотя и впервые писал музыку для кино, уловил характер этих пейзажей, их связь с образом Катерины и понял, что добавление к этому пластическому лейтмотиву еще и музыкального сделало бы такой звукозрительный лейтмотив чересчур назойливым. Поэтому Щербачев при каждом повторении волжских пейзажей дал другую музыку — иногда песню, исполняемую женскими голосами, иногда инструментальную мелодию, напоминающую городской романс. Очень задушевная, лирическая музыка прекрасно сочетается с гордановскими пейзажами и все вместе аккомпанирует развитию чувств Катерины.

И так же органически сочетается музыка с изображением и в эпизодах трагических, особенно в сцене покаяния и в финале.

...С обеих сторон кадра — уходящие в глубину черные заборы. Грозовое темное небо. И только вдали светлеет полоска воды. Туда, к Волге, бежит по этой страшной черной улице Катерина.

В последний раз возникают на экране волжские пейзажи. Черный силуэт барки. Переливающиеся блики отраженной в речной ряби луны. На барке — Катерина. Крупный план. (Горданов снимает его удивительно сдержанно. Никаких световых эффектов. Наполовину прикрытое платком лицо освещено ровным мягким светом.) Снова вода плещется у барки. Катерина закрыла лицо руками, рванулась вперед. Быстрая панорама вниз. Всплеск воды. Скорбный всплеск скрипок в музыке. Затемнение. Тишина...

Так кончается фильм о трагической судьбе Катерины.

«Гроза» была и до сих пор остается одной из лучших экранизаций русской классики в советском кино.

Сила «Грозы» в ее органичности. Творческий коллектив, руководимый В. Петровым, добился того, что каждый кадр, каждый эпизод стал органической частью единого целого, добился полного соответствия замысла исполнению. Сила «Грозы» и в творческой смелости самого замысла. Отойдя от «буквы» драмы Островского, создатели фильма вскрыли и показали «суть» ее. Сложнейшую задачу они «разгадали поэзией».

С легкой руки С. И. Юткевича слова Л. Н. Толстого о «задаче, загадке, разгадка которой возможна только поэзией»,[1] довольно часто употребляются последнее время в кинокритике и не всегда, наверно, справедливо. Но к «Грозе» их можно отнести без всяких колебаний. Именно поэтическое решение, активное авторское сопереживание позволили, не жертвуя точностью показа быта, поднять «бытовую» драму до уровня трагических обобщений.

Для Горданова «Гроза» стала началом нового этапа — этапа творческой зрелости.

Прекрасная операторская работа в «Грозе» вовсе не была результатом «полной перестройки» и «решительного разрыва с прежними установками», как писали в некоторых статьях. Конечно, всякое развитие, тем более в творчестве, происходит в борьбе старого, проверенного с нарождающимся новым. И все-таки новый этап творчества Горданова — это не «полная перестройка» и «разрыв», не отрицание всего сделанного раньше, а подъем на более высокий уровень на базе этапа предыдущего.

Научившись «понимать индивидуальное», Горданов не отказался от могучей силы экспрессивного обобщения. Органический сплав романтической экспрессии и реалистического «изображения особенностей» — вот основа операторского стиля зрелого Горданова.

Горданов многое переосмыслил, работая над «Грозой», многое из найденного раньше приобрело здесь иные функции. Но замечательно то, что в самом фильме не видно следов внутренней борьбы, трудного освоения нового. Фильм снят так, как будто бы все это было уже

[1] Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 61. М., ГИХЛ, 1953, стр. 349.

давно позади, снят уверенно, в единой тональности, как говорят — «на одном дыхании».

И единственный, пожалуй, эпизод, за который оператора можно было бы упрекнуть — сцена «разгула» Тихона, страдает как раз не излишней выразительностью, экспрессивностью, а излишней изобразительностью, натуралистичностью. Это, правда, относится только к общим планам, так как крупноплановые портреты Тихона и танцующих цыганок сняты по-гордановски ярко и выразительно.

Если до «Грозы» Горданов был одним из ведущих операторов Ленинграда, то после нее он твердо вошел в число ведущих операторов советского кино. Больше того — успех «Грозы» на Венецианском кинофестивале 1934 года (вместе с другими советскими фильмами она получила Кубок за лучшую программу, представленную государством) способствовал и международному признанию советского операторского искусства.

ИСТОРИЯ, РАСКРЫТАЯ В ОБРАЗАХ КИНО

Сценарий «Петра Первого» писали А. Н. Толстой и В. М. Петров. Замечательный писатель, автор прекрасного романа о Петре, говорил потом, что в работе над сценарием «три четверти затраченных сил падали на Петрова».[1]

Петров действительно с большим увлечением работал вместе с Толстым. Сложная, насыщенная конфликтами эпоха, яркие характеры, интереснейшие изобразительные задачи — на таком материале режиссер мог сделать новый шаг вперед. Материал этот позволял шире раскрыть творческие возможности всего коллектива — и блестящее мастерство Горданова в создании психологического портрета, и удивительное умение Суворова скупыми средствами передать дух эпохи, и замечательную способность ассистента режиссера Н. Дарьяна подбирать неповторимый «типаж».

Когда читаешь первый вариант сценария, становится ясной еще одна причина увлеченности Петрова — сценарий прямо продолжает излюбленную тему режиссера,

[1] А. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 13. М., ГИХЛ, 1949, стр. 471.

тему одинокого человека во враждебном окружении. Колоссальная энергия Петра и власть царя-самодержца обеспечили успех его преобразовательной деятельности, несмотря на сопротивление внутреннее и внешнее. Но в конце жизни Петр испытывает трагическое чувство одиночества — около него нет людей, которым мог бы он передать завершение дел своих. Сын оказался предателем, жена изменила ему, ближайшие сподвижники — Меншиков, Толстой, Шафиров, Демидов — воры, расхитители казны. Горькой насмешкой звучит титул Отца отечества, которым награждает его в заключительном эпизоде сценария митрополит Феофан Прокопович.

Многочисленные переделки, произошедшие на пути от первого варианта сценария к фильму, привели к изменению авторской концепции. Это изменение было, конечно, не случайным и произошло не по воле А. Толстого и В. Петрова. И дело не в том, что в фильме стало больше отклонений от точных исторических фактов, — и в первоначальном сценарии было много таких отклонений от фактов, направленных на драматическую концентрацию действия и вполне допустимых в художественном произведении. Дело в том, что в фильме появились отклонения от правды истории.

И без того недостаточно глубоко показанные в сценарии противоречия между самодержавной властью и народом в фильме, особенно во второй серии, оказались еще сильнее сглажены. Ушла из фильма тема одиночества Петра. Осталась только драма отца, вынужденного казнить сына-изменника. Горечь личной потери компенсировалась военными победами и любовью народа.

Измена правде истории никогда не проходит даром. Оплатили ее и создатели «Петра Первого». Оплатили художественными потерями. Образ Петра стал более статичным, не развивающимся во времени. В фильме появились условные по художественному решению, идущие от модернизации Петра сцены вроде ночного разговора Петра и Меншикова в Новгороде, удивительно напоминающего разговор комдива Чапаева с ординарцем Петькой. Драматургическое строение фильма стало более рыхлым.

Чем же объяснить, что и сегодня, когда недостатки фильма стали особенно заметны, «Петр Первый» по-прежнему с успехом идет на экранах, что и сегодня

фильм производит большое впечатление? Как объяснить это, учитывая, что рядом с нынешними цветными, широкоформатными, стереофоническими «супербоевиками» этот черно-белый, «обычный», снятый более тридцати лет назад фильм должен особенно проигрывать? А ведь не проигрывает!

Мне кажется, что это можно объяснить двумя причинами.

Во-первых, огромной увлеченностью всех создателей фильма. Увлеченность помогла им сделать живыми даже схематически намеченные образы. Увлеченность помогла им, оставаясь в рамках предписанной концепции, находить такие штрихи, детали, подробности, через которые врывалась в фильм подлинная правда эпохи.

Во-вторых, высоким профессионализмом. Мы часто недооцениваем значение этого самого профессионализма, мастерского, виртуозного владения своим делом. Коллектив Петрова был коллективом профессионалов в лучшем смысле этого слова.

Счастливое сочетание увлеченности и профессионализма, то есть страстного желания сделать и умения сделать, позволило создать фильм, который, несмотря на все свои недостатки, обладает огромной художественной силой, фильм, который не стареет.

По своему постановочному размаху «Петр Первый» был необычным явлением для советского кино тех лет. Сложность фильма потребовала значительного увеличения операторской бригады. Первую серию снимали вместе В. Горданов и В. Яковлев. Для Горданова новым в «Петре Первом» была не только сложность и объем съемок, но и сам характер драматургии фильма.

Увеличение длины фильма и разделение его на две серии привело к тому, что основной драматический конфликт — столкновение Петра и Алексея в первой серии лишь намечался, а в полную силу развивался уже во второй. Первая серия — историческая хроника, состоящая из цепи почти самостоятельных эпизодов; вторая серия ближе к драме.

Первая серия выпускалась на экран отдельно, как самостоятельный фильм. Поэтому нужно было так поставить, сыграть и снять разрозненные эпизоды, чтобы зрители не ощущали их разрозненности. Нужно

было представить эти эпизоды как звенья единого процесса. Нужно было во что бы то ни стало избежать иллюстративности, столь свойственной исторической хронике. Это нелегкая задача, но в первой серии «Петра Первого» ее удалось решить. Большая заслуга в этом принадлежит операторам. Сценаристы и режиссер поддерживали напряжение в фильме умелым распределением контрастов, сменой ритмов, эмоциональной насыщенности эпизодов. Следуя их замыслу, операторы выбирали изобразительное построение эпизодов, степень их напряженности, экспрессивности в строгом соответствии с местом, которое они занимали в композиции фильма.

Здесь особенно ярко проявилось замечательное качество Горданова-оператора — никогда не терять ощущения фильма в целом. Решая эпизод наиболее выразительными приемами, помогающими передать тональность именно этого эпизода, Горданов в то же время использует и общие композиционные и световые приемы, которые проходят сквозь весь фильм и придают ему необходимое изобразительное единство.

Что же это за приемы? Начнем с композиции кадров. Постарайтесь вспомнить какой-нибудь кадр первой серии с Петром и какой-нибудь с Алексеем.

Можно почти безошибочно сказать, что первым вы назовете портрет Петра с вскинутыми вверх руками на фоне развевающегося знамени, когда под звуки фанфарного марша Петр кричит: «Штурм! Штурм!» — и буквально «весомо и зримо» ощущаешь неукротимую волю и энергию, которая в следующем кадре двинет колонны русских солдат на решительный и победный штурм крепости...

И точно так же первым вспоминается портрет Алексея в сцене снятия колоколов. В кадре окно, закрытое кованой решеткой из толстых железных прутьев. Сквозь решетку видно белое, без кровинки лицо царевича, полные ужаса глаза. Длинные белые пальцы впились в переплеты решетки...

Почему прежде всего вспоминаются эти кадры? Наверно, тут играет роль их популярность у авторов книг и статей по кино — кадры эти стали хрестоматийными. А ведь сам этот факт — яркое свидетельство того, что они с наибольшей силой раскрывают характеры Петра и Алексея. Однако постараемся вспомнить и другие кадры.

Вот еще один портрет Петра в сцене взятия крепости. Петр снят по пояс, на фоне высокого неба с быстро несущимися облаками. Он вскидывает подзорную трубу, резко поворачивается, отрывисто говорит: «Так стрелять!»

Сцена у Меншикова. Петр в ярости избивает проворовавшегося любимца. Вбегает Екатерина, кричит: «Больно же так ему!» Вспомните портрет Петра, когда, оторвавшись от Меншикова, он оборачивается к Екатерине. Резкое движение, быстрая смена выражения гнева на восторженное удивление. (Надо, кстати, заметить, что этот кадр очень точно и очень эмоционально освещен — всего один сильный прибор работает справа, чуть спереди. Отсутствие лишних теней помогает подчеркнуть динамику кадра.)

Сцена ассамблеи. Петр стоит на подоконнике, открывает окно, в комнату врывается ветер с Невы. Шафиров переводит слова посла об «окне в Европу». Петр заразительно хохочет. Все портреты Петра в этой сцене наполнены энергичным движением, черты лица подвижны, ветер из окна треплет волосы...

Теперь вспомним портреты Алексея. Первое его появление в фильме. Сцена в Новгороде. Низкая сводчатая горница с уходящими в темноту углами. Пятно света выделяет сидящего у стены Алексея, иконы над ним и серую массу монахов, окруживших его.

В первых кадрах эпизода снятия колоколов Алексей виден на общем плане. Он стоит на ступеньках, а снизу ползет, протягивая к нему руки, толпа богомольцев, юродивых, нищих. Алексей оказывается как бы вершиной человеческой пирамиды. Почти симметричная композиция замыкается сверху овалом тяжелой каменной арки.

Сцена наводнения. Алексей со своими сторонниками на чердаке дворца. Смотрит в окно. Бледное, одновременно перепуганное и радостное лицо. И черный овал чердачного окна, перекрывающий почти половину кадра.

Сцена у Алексея во время болезни Петра. Царевич сидит за столом, вокруг него бояре. Замкнутая, овальная композиция, подчеркнутая светом.

Очевидно, примеров достаточно. Можно сделать вывод. В кадрах с Петром — открытая, динамическая композиция, в кадрах с Алексеем — замкнутая, статичная. Замкнутость, неподвижность становится символом уходящей боярской Руси. Нарождающаяся новая Рос-

сия — динамична, подвижна, открыта. Этот принцип последовательно проведен через весь фильм. Но Петров и его товарищи избежали назойливости, сумели реалистически оправдать композиционное построение каждого кадра. Очень характерны в этом отношении те сцены, в которых действуют вместе и Петр, и Алексей.

Сцена в Новгороде начинается кадрами, о которых я уже писал. Алексей среди монахов. В них композиция замкнутая, «алексеевская». Первые кадры с Петром как бы переходные — Петр появляется в дверях сводчатой формы, затем стоит рядом с Алексеем на фоне сводчатого потолка и икон. В этих кадрах замкнутость композиции постепенно разрывается, она становится уже менее уравновешенной. После ухода монахов с Ягужинским и Алексея действие идет на средних и крупных планах Петра и Меншикова, причем сняты они так, что сводчатые потолки и темные углы оказываются за пределами кадра.

Столь же характерен и эпизод в Бурмистровой палате. Начинается он общими планами, в которых отчетливо звучит мотив уходящей Руси — в кадрах изобразительно доминируют своды потолка и низкие, как бы сжатые тяжестью сводов, витые колонны. Петр появляется на общем плане из маленькой двери под нависшим сводом. Композиция этого кадра замкнута, построен он симметрично. Но как только Петр выходит на первый план, камера начинает двигаться, отъезжая так, что Петр, быстро идущий на камеру, все время остается на одном и том же расстоянии от нее, а своды палаты уходят назад. На общем плане Петр подходит к трону, сбрасывает шубу. Все последующие кадры Петра в этой сцене — средние и крупные, своды в них не видны. Зато в кадрах, показывающих бояр и купцов и снятых с точки зрения Петра, своды появляются вновь.

Сцена в Бурмистровой палате интересна и тем, что в ней хорошо виден еще один композиционный принцип, четко прослеживаемый во всем фильме, — резкое преобладание крупных и средних планов, причем средних планов, как правило, повышенной «крупности». Такая камерность кажется неожиданной и даже вроде бы противоречит самому понятию постановочного фильма с огромным числом действующих лиц. Но «Петр Первый» прежде всего актерский фильм. Крупные планы помо-

гают даже исполнителям маленьких эпизодических ролей если не раскрыть, то хотя бы приоткрыть душу своих героев. А по закону контраста преобладание крупных планов подчеркивает монументальность и размах кульминационных эпизодов, и прежде всего штурма шведской крепости.

Естественным результатом камерного решения большинства сцен явился отказ от съемок с движения. После того как Горданов с таким успехом использовал съемки с движения в «Грозе», можно было ожидать, что в «Петре Первом» они будут применены еще шире. Но этого не произошло. Движущаяся камера оказалась почти ненужной, так как во всех эпизодах, связанных с Петром, действенность, динамичность была заложена в самом внутрикадровом движении, в активном характере главного героя. Горданов и Яковлев сумели выявить эту активность, подчеркнуть внутрикадровое движение композицией, светом, выбором плана.

Так же как и композицию, операторы используют освещение, световую тональность кадров в качестве приемов, обеспечивающих изобразительное единство фильма в целом. Световая трактовка каждого эпизода исходит из необходимой эмоциональной атмосферы, и эпизоды легко разделяются по своей тональности на «мажорные» и «минорные». Но Горданов и Яковлев избегают такого же резкого противопоставления по свету, какое они последовательно применяют в композиции. Операторы учитывают особенности зрительского восприятия.

Композиционные различия, если только они не «выпирают», воспринимаются подсознательно. У зрителя, как правило, не возникает осознанного ощущения, почему именно такая композиция кадра придает ему ту или иную эмоциональную окраску. Иное дело — свет. «Мрачное» и «радостное» освещение, «тревожный» и «спокойный» свет — все это привычные понятия, показывающие способность человека эмоционально оценивать характер освещения. Использовать «световой лейтмотив» нужно очень осторожно.

Изобразительного единства фильма по линии освещения Горданов и Яковлев добивались не разными приемами освещения «петровских» и «алексеевских» сцен, а едиными приемами для всего фильма. В основе лежал

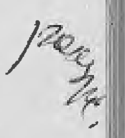
все тот же принцип освещения пятнами, принцип световых контрастов. Творчески развивая найденные еще в немых фильмах приемы выразительного, экспрессивного света, Горданов использовал их в «Петре Первом» еще шире, чем в «Грозе». Он исходил в этом из драматургии фильма, построенной на контрастах, из режиссерской трактовки, требующей приподнятого, яркого настроения фильма в целом. Романтическая фотография была здесь вполне к месту.

Уже самое начало фильма — сцены «нарвской конфузии» и первые портреты Петра сняты на предельных световых контрастах. Так же строится и следующий эпизод — в Новгороде. Беспокойное, пятнистое освещение помогает передать напряженную атмосферу первого столкновения Петра и Алексея. Тот же беспокойный свет и в сцене ассамблеи и в спальне Алексея.

В «Грозе» Горданов целиком поставил «освещение пятнами» на службу актерам, добиваясь наиболее полного раскрытия актерского образа своими, операторскими средствами. В «Петре Первом» он успешно развил этот опыт. Один из наглядных примеров — сцена набора солдат. Низкое мрачное помещение дворцовой подклети освещено колеблющимся светом свечей. Пятна света перемежаются с темными участками. Камера проезжает вдоль строя новобранцев — это пока единая масса, отдельные участники ее не индивидуализированы. На крупном плане появляется Федька — и, при сохранении общей тональности и при том же беспокойном освещении фона, лицо его уже более тщательно моделируется светом.

Операторы учитывают индивидуальные особенности актера. У В. Добровольского широкое, округлое, мягкое лицо и умные черные глаза. Резкий боковой свет убирает одну сторону лица в тень, оно теряет свою мягкость, становится мужественнее. Главный объект внимания операторов — глаза. Осветительный прибор расположен так, что в черных глазах зажигаются две яркие точки, — и уже перед нами Федька — умница, не унывающий в любом положении человек с «искрой» в глазах.

Федька на каторжных работах. С точки зрения стоящих наверху Демидова и Шафирова, сняты кадры, в которых Федька нагружает бадью. В кадрах этих господствует серый тон каторжного, болотного Петербурга.



Ровный, мягкий свет. Фигуры рабочих почти сливаются с фоном липкой серой грязи. Но вот Федька поднимает голову, и сразу же блеснули «искры» в черных глазах, и более убедительными, более весомыми стали Федькины слова: «Добудем правду!» «Вылепленный» светом внешний облик Федьки в первом кадре и световой эффект во втором прекрасно совпадают с актерским образом, дополняют его и углубляют.

В статьях, появившихся после выхода фильма на экран, отмечалось, что при сохранении своих старых принципов освещения Горданов сделал его более оправданным, соответствующим реальным источником света, которые присутствуют в кадре или за кадром. Это звучало как похвала, ибо еще раз свидетельствовало о том, что оператор «овладел методом реалистического операторского оформления фильмов».[1]

Однако если очень внимательно присмотреться ко многим кадрам фильма, особенно портретным, то можно заметить, что свет в них совершенно не оправдан реальными источниками. И пользуется Горданов этим приемом гораздо смелее, чем в «Грозе», где таких кадров действительно мало. Но во всех случаях применения такого света он так оправдан психологически, что «нереальность» его не замечается. И сделано это настолько убедительно, что ввело в заблуждение даже профессионалов.

Первый в фильме портрет Петра — в возке. Яркий, направленный свет снизу совершенно нереален, но именно такой свет создает необходимое впечатление «окаменевшего» лица. Когда Меншиков окликает Петра и выводит его из оцепенения, Петр резко поворачивается к нему: «Опусти глаза! Не моги смотреть на меня!» В этом кадре Петр снят уже в фас. Все тот же нереальный свет снизу высвечивает наливающиеся гневом глаза, усиливает тени у рта, подчеркивает гримасу на словах «Опусти глаза!». Свет помогает Н. Симонову передать состояние Петра, силу его страсти, и зритель не замечает «нереальности» света.

Шатер Шереметьева. Екатерина стирает белье. Реальный источник света в этой сцене — свеча на столе. Но во всех кадрах с Екатериной есть еще и сильный свет

[1] «Искусство кино», 1938, № 9, стр. 51.

с противоположной стороны, не оправданный никаким источником. Зато психологически он абсолютно оправдан, так как Екатерина показана с точки зрения Шереметьева. Именно контражурный свет придает занимающейся столь низменным делом служанке пастора Глюка черты возвышенности, подчеркивает ее женственность. Контражурный свет создает ореол вокруг головы с уложенным венком косами и даже мыльную пену на руках превращает в какие-то волшебные кружева. Зритель видит Екатерину глазами старого фельдмаршала-сладострастника и не замечает «нереальности» света.

Еще один эпизод, в котором свет не очень-то оправдан,— Бурмистрова палата. Реальный источник света в огромной палате со сводами — низкие, расположенные почти у пола окна. И, казалось бы, операторам ничего не стоило дать длинные тени, погрузить во тьму своды, решить весь эпизод в мрачной, тяжелой тональности уходящей Руси. Вместо этого на общих планах— почти бестеневой свет, явно «мажорная» тональность. Странно, не правда ли?

Мотив уходящей Руси и его преодоление переданы здесь композиционными приемами, и подкрепление их таким сильнодействующим средством, как свет, вызвало бы совершенно ненужный «перебор». Само содержание эпизода не требовало мрачного, «алексеевского» настроения. Бояре показаны здесь не столько страшными, сколько смешными (спор Буйносова с Лыковым о том, кто «выше сидит», разговор бояр с Меншиковым). А уж сцена с Петром, полным оптимизма, весело смеющимся, потому что «за битого двух небитых дают», и подавно требовала света яркого, в полном смысле слова «мажорного». В этом эпизоде «нереальный» свет оправдан драматургически.

Очень немного в первой серии натурных сцен, но каждая была по-своему сложной.

Один из самых трудных и интересных по свету натурных эпизодов — наводнение. Чрезвычайно простыми средствами достигнут здесь сильнейший эффект. Горящие дома на противоположной стороне разлившейся реки и боковой свет на переднем плане — вот и все, что использовано в этих кадрах. Точно выбранный масштаб горящих домов — в этом, безусловно, заслуга не только операторов, но и Суворова — создал необходимое ощу-

щение ширины разлива, размаха бедствия. Колеблющийся боковой свет (приборы были установлены на барже, покачивающейся на волнах) вырывал из тьмы отдельные фигуры тонущих людей, лодку, крышу затопленного дома. В сочетании с набатным звоном, воем ветра и криками «Помогите!» все это дало убедительную картину бушующей стихии и человеческого горя.

В кадрах строящегося Петербурга нужно было передать атмосферу сырого, болотистого места с вечно пасмурным небом. До «Петра Первого» считалось, что в Ленинграде нельзя снимать без солнца — в условиях северного туманного города такая съемка означала почти всегда серое, скучное изображение на экране. Горданов и Яковлев, снимая в пасмурную погоду, использовали искусственную подсветку отдельных деталей. Контрастные детали оживили кадры, ввели их в общий поток оптимистических «петровских» сцен. При этом в них сохранилась общая пасмурная атмосфера и, главное, характерная тональность серого северного неба.

Иное дело — эпизод взятия крепости. В нем все строится на предельных контрастах. Солнечная погода. Высокие светлые облака, белые хлопья разрывов. Темные стены крепости, темные, почти черные мундиры, тяжелый пороховой дым. Световые контрасты подхватывают энергичное движение, которым насыщены кадры, и все вместе создает атмосферу радостного напряжения, разряжающегося в крупных планах Петра, кричащего «Ура!», и в заключительном кадре крепости, на стене которой из клубов черного дыма появляется шведский офицер с белым флагом.

Огромное значение в этом эпизоде имели снятые на натуре портреты Петра. Горданов и Яковлев вложили в крупные планы столько страсти, столько мастерства, что без всяких скидок их можно назвать подлинными шедеврами операторского искусства.

Эти крупные планы из эпизода штурма стали для операторов ключом к динамическому портрету Петра. Как и Петров, как и Симонов, Горданов исходил из пушкинского образа:

...Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божия гроза.

В этих словах — весь Петр. Сильный и сложный человек со стремительными переходами из одного состояния в другое.

Работу Горданова и Яковлева над портретом Петра можно условно разделить на два этапа: первый — выбор общих принципов освещения и съемки Петра, которые проходили бы через весь фильм, второй — воплощение их в конкретных сценах с учетом эмоциональной атмосферы каждой сцены и места ее в фильме. Общими были прежде всего композиционные приемы, позволившие передать открытый, яркий характер Петра, его стремительность при внешней грузности и монументальности. По линии света общим принципом было строгое соблюдение найденного с самого начала способа освещения Петра сильным боковым источником света, чаще всего работающим справа. Такой свет обеспечивал достаточное портретное сходство — в лице экранного Петра можно было увидеть некоторые общие черты прижизненных портретов.

Сходство можно было значительно усилить, применив дополнительные маленькие приборы, высвечивающие отдельные участки лица, но такой свет сковывал бы актера, очень ограничив его движения. И здесь, как и везде, для Горданова важна была не документальная, а психологическая точность.

Боковой свет погружал другую сторону лица в тень, иногда более мягкую, иногда более густую, в зависимости от силы света и общего освещения в кадре. Это дало возможность сохранить единство портрета и при этом передавать разные оттенки в настроении Петра, меняя контраст света на лице. Боковой свет подчеркивал мимику, помогал актеру донести до зрителя неукротимую волю царя. Боковой свет придавал крупной голове особую монументальность, скульптурность.

При съемке каждого портретного кадра Петра Горданов и Яковлев освещали его самого основным «скульптурным» светом, а для передачи тональности, настроения именно этого кадра использовали приемы, которые можно было бы назвать «живописными», то есть композицию кадра, освещение фона, на котором виден Петр, оптический рисунок (большая или меньшая резкость фона). И уже для самых тонких штрихов, «акварельных», если продолжать аналогию, применены в некоторых портре-

тах дополнительная небольшая подсветка лица, блики, чуть заметный контражур.

...Уже после того, как эти строки были написаны, я нашел в «Неравнодушной природе» С. М. Эйзенштейна, там, где он говорит о принципе «единства в многообразии», рассказ о работе А. Н. Москвина над портретом Ивана Грозного. Сначала Москвин разработал «сквозную световую формулу» Ивана...

«Но это далеко не все. Главное впереди.

Ибо на эту основную световую гамму — я определил бы ее словами *«световая лепка»* — от сцены к сцене наносятся уже не только «световые поправки» в связи с изменяющимся обликом самого персонажа, но главным образом и прежде всего все те световые нюансы, которые от эпизода к эпизоду должны вторить как эмоциональному настроению сцены, так и эмоциональному состоянию царя-протагониста.

Здесь требуется уже не скульптурная световая лепка сквозного образа, не только изменчивая *живописная ее интерпретация* в условиях изменяющейся обстановки и окружения (ночь, день, полумрак, плоский фон или глубина), но и *тональная нюансировка* того, что я бы назвал *световой интонацией*, которой в таком совершенстве владеет Андрей Москвин».[1]

Я позволил себе привести эту большую цитату не из-за эффектного совпадения «скульптурно-живописных» терминов, а для того, чтобы показать сходство в технике работы над портретом А. Москвина и В. Горданова. В основе действительно лежит принцип «единства в многообразии», то есть передача пластическими средствами единства натуры героя во всех многообразных внешних проявлениях его состояния.

Но тут же надо отметить и различие. Если для Горданова «акварельные» штрихи скорее исключение — он добивается необходимого эффекта, как правило, крупными, экспрессивными «живописными» мазками,— то для Москвина «тончайшая тональная нюансировка» обязательное правило. Это не означает, что один метод лучше, а другой хуже. Один метод не исключает другого, так же как живопись широким мазком не исключает живописи с детальной проработкой нюансов. Важен конечный результат — впечатление, которое портрет производит на зрителя. И Москвин, и Горданов, каждый по-своему, добивались нужного впечатления.

[1] С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти т., т. 3, стр. 321.

Тот же метод «поэтапной» работы над портретом можно проследить и в портретной характеристике Алексея, которая строится на выявлении общего и резко отличного в отце и сыне, Меншикова — с его стремлением быть похожим на Петра, которое разоблачается операторами, подчеркивающими светом черты самодовольства в круглом лице царского фаворита, Екатерины — с превосходно сделанным изобразительно переходом от экономки Меншикова к императрице.

Но в «Петре Первом» есть и немало персонажей, которые появляются только в одной-двух сценах, а то и в одном-двух кадрах. Их портреты должны были строиться иначе — на предельной характерности, на выявлении композицией и светом главного в этих героях. Очень интересны в этом отношении крупные планы Шереметьева, портреты бояр, голландского шкипера и многих других. Ограничусь одним примером, пожалуй, наиболее показательным. Это крупный план старого солдата в сцене рекрутского набора, который длится всего четыре секунды. Повернувшись к Федьке, солдат говорит: «Винная порция? Башку тебе оторвут, вот тебе и порция».

Вместе с режиссером замечательный ленинградский актер А. Лариков нашел нужную интонацию, передающую мрачную иронию солдата. А. Анджан превосходно загримировал Ларикова, подкрепив эту тему мрачной иронии самим его обликом. Теперь слово было за операторами. Они не только помогли актеру выполнить его задачу, но сумели еще дальше, уже пластически, развить основную мысль. Композиция кадра построена так, что герой Ларикова оказывается и одним из ряда солдат, стоящих почти спиной к аппарату, и в то же время — отдельной личностью, человеком со своим неповторимым обликом, неповторимым характером. Точно так же работает в этом кадре и свет. Очень тактично, без педалирования выделен старый солдат светом из общей массы, и само направление света позволяет увидеть умные глаза под мрачно нависшими мохнатыми бровями.

Портрет старого солдата — очень характерный пример удачно найденной и прекрасно осуществленной

детали, которая вскрывает подлинные противоречия эпохи. В этом кадре звучит истинно гуманистическая мысль о том, что каждый человек — это по-своему интересная личность, противостоящая стремлению самодержавия превратить отдельные личности в однообразную массу винтиков военной машины. В фильме есть не только такие детали, но и большой эпизод, в котором с огромной силой показаны противоречия эпохи, трагедия народа, не понимающего смысл реформы Петра, но очень хорошо чувствующего кнут «нетерпеливого самовластного помещика».[1] Трагедия усугубляется тем, что, не понимая и боясь Петра, народ с надеждой обращается к Алексею, а вернее даже — к тем косным, темным силам, которые стоят за ним, к силам, исторически обреченным на поражение.

Это эпизод снятия колоколов.

Декорация монастырской площади была построена в павильоне. Суворову удалось в тесном пространстве создать впечатление широкой площади и высокой колокольни, удалось потому, что за годы совместной работы он прекрасно изучил операторские возможности Горданова. Заполнили площадь актеры и статисты — нищие, кликуши, богомольцы, солдаты. Вроде бы обычная кинематографическая массовка. Но сколько души, таланта, страсти вложили в нее Н. Дарьян, подобравший «типаж», гримеры во главе с А. Анджаном и Н. Суворов, «одевавший» массовку!

Народный художник СССР Е. Е. Еней рассказывал, как однажды он встретил в коридоре «Ленфильма» человек пятьдесят «нищих», шедших на съемку «Петра Первого»: «Это были изумительные по внешнему виду нищие. У меня в памяти возникли Брейгель и Калло, которые много занимались этими образами. И за пять минут у меня пронесся ряд мыслей — я видел и трагедию, и оптимизм, и хитрость, и наивность, и я видел все, что свойственно русскому искусству».[2]

Режиссер и операторы, получив в свое распоряжение такой превосходный «материал», должны были донести до зрителя «и трагедию, и оптимизм». Трагедию наивности народа. Исторический оптимизм — обреченность хитрого, изуверского фанатизма.

---

[1] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. X. М., Изд-во Академии наук СССР, 1938, стр. 256.

[2] Стенограмма обсуждения выставки Н. Г. Суворова 19 мая 1961 г., стр. 5. (Хранится в библиотеке Ленинградского Дома кино).

Содержание эпизода, страсти, бушующие в нем, толкали операторов на повышенную экспрессию освещения, «беспокойный» световой и оптический рисунок, «изломанную» композицию. Но операторы выбрали ровное, на первый взгляд даже чересчур спокойное освещение зимнего, склоняющегося к вечеру дня, когда солнце просвечивает через дымку и дает длинные, но не резкие тени, смягченные рассеянным светом от белесого неба.

Спокойное, мягкое освещение способствовало очень важной для этой сцены детальной передаче фактур — нищенских лохмотьев, ржавого металла цепей на груди юродивого, грубого, домотканого сукна мужицких одежд, наконец, изъеденной болезнями человеческой кожи. А серая тональная гамма эпизода с первых же кадров создала ощущение угнетенности, подавленности.

Первые, снятые общим планом, кадры — Алексей на паперти и толпа, тянущаяся к нему — композиционно уравновешены, симметричны. И в этом, и в спокойном освещении скрывался точный расчет, вернее даже не расчет, а глубокое внутреннее ощущение драматургической, монтажной, ритмической конструкции всего эпизода в целом.

И действительно, по мере роста драматического напряжения нарастает и пластическая напряженность — укрупняются планы, появляются нижние и верхние ракурсы, камера оказывается в толпе, внутри действия, все более неуравновешенной, беспокойной становится композиция кадров.

Напряжение нарастает двумя волнами. Вершина первой — крупные планы юродивого, которого бьют солдаты. Эти крупные планы одновременно и толчок, поднимающий вторую волну — возмущение народа, нападение на солдат. Вершина второй волны напряжения — крупные планы Алексея за решеткой окна в момент падения большого колокола. По очень коротким, но необычайно выразительным кульминационным крупным планам хорошо видно, что спокойный свет для всего эпизода выбран совершенно правильно. В крупных планах юродивого ровный, почти бестеневой свет превращает лицо в страшную серую трагическую маску, и это ощущение маски усиливается тем, что серые глаза актера почти

сливаются с тоном лица. Решенное в серой тональности лицо юродивого становится в первой кульминации эпизода символом всего темного, фанатичного, тянущего Русь назад.

Во второй кульминации — крупных планах Алексея — снова «срабатывает» спокойный свет и общая серая тональная гамма. Но теперь уже — по контрасту. Портреты Алексея в окне — белое лицо за черными квадратами решетки — оказываются самыми контрастными кадрами всего эпизода.

Заключительные кадры, в которых толпа с надеждой тянется к окну, сняты так же, как и начало эпизода, в той же серой тональности, в том же симметричном обрамлении столбами и аркой галереи. Этот повтор завершает весь эпизод, замыкает его, делает общую композицию эпизода такой же, как и замкнутые композиции «алексеевских» кадров.

Эпизод снятия колоколов прекрасен. Прекрасен убедительнейшим воплощением авторского замысла. Прекрасен тем, что, глядя на экран, чувствуешь полное единство внутреннего пафоса режиссера, операторов, художника, актеров, композитора (наложенный на весь эпизод хор, местами почти не слышимый из-за шума, выкриков, звона колоколов, помогает ритмической организации эпизода и созданию его эмоциональной атмосферы).

Есть в «Петре Первом» еще один эпизод, в котором поразительное органическое единство всех компонентов проявилось с не меньшей силой, чем в эпизоде снятия колоколов. Сцена заключительного штурма крепости — одна из самых ярких в фильме, да, пожалуй, и вообще в наших исторических фильмах. Она потрясает художественным воплощением жизненного подвига героя.

Петрову в этой кульминационной сцене нужно было добиться того, чтобы кипучая энергия Петра непосредственно выплескивалась на экран. Ему нужно было стремительное, энергичное, все ускоряющееся движение. Горданов прекрасно понял режиссерский замысел и сумел блестяще воплотить его в изображении. Кадры штурма построены с глубоким ощущением монтажного ритма, ракурсы меняются так, что движение с каждым кадром становится все непреодолимее и стремительнее.

Вместе с Петровым Горданов пошел на смелый по тем временам шаг — вся сцена завершающего штурма

монтировалась из общих планов наступления и боя и крупных планов Петра. И никаких привычных промежуточных средних планов для плавности переходов. Расчет был точен. Монтаж экспрессивных портретов Петра с широкими картинами движения тысячного войска поражает удивительным сочетанием раскрытия характера исторического героя и масштаба исторического события. Воочию видна здесь связь личности Петра и торжества его дела.

Крупные планы в сцене штурма — ключевые. И именно в них с особой силой должно было проявиться общее, «скульптурное», составляющее основу образа Петра. Однако достаточно беглого взгляда на кадр из фильма, чтобы заметить — в отличие от большинства крупных планов Петр освещен здесь сильным светом слева. Почему Горданов пошел на это? Ему ведь ничего не стоило повернуть Симонова на 180°, чтобы солнце светило справа: в кадре нет ничего, кроме актера и развевающегося знамени. Может быть, вообще безразлично, откуда идет основной свет? Нет, не безразлично. Это доказывают почти все остальные портреты Петра. Во всяком случае, во всех кадрах, в которых Петр показан в состоянии сильного эмоционального напряжения, он освещен справа. Свет слева делает Петра «непохожим». А в сцене штурма крепости он «похож», несмотря на левый свет. И даже очень «похож»!

Понять причину этого интереснейшего явления можно исходя из учения Эйзенштейна о пафосе, о патетической композиции, о передаче на экране экстатического состояния.

С. М. Эйзенштейн писал в «Неравнодушной природе»: «...основным признаком экстатической композиции оказывается непрестанное «исступление», непрестанный «выход из себя» — непрестанный скачок каждого отдельного элемента или признака произведения из качества в качество, по мере того, как количественно нарастает все повышающаяся интенсивность эмоционального содержания кадра, эпизода, сцены, произведения в целом».[1] Этот скачок «чаще всего достигает диапазона скачка в противоположность».[2]

[1] С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в 6 томах, т. 3, стр. 72.

[2] Там же, стр. 69.

Сцена заключительного штурма крепости — прекрасный пример патетической композиции. Уже сам переход от отступления к наступлению является скачком действия в противоположность... На разном качестве общего и крупного планов, на их противоположности построен монтаж сцены. Появление белого флага сквозь клубы черного дыма в последнем кадре — цветовой скачок. Можно одно за другим анализировать все художественные средства в этой сцене и убедиться, что они направлены на непрестанный «выход из себя», на переход в новое качество. Больше того, весь эпизод у шведской крепости построен по «формуле пафоса», да и вся художественная структура первой серии «Петра Первого» представляет собой развернутую патетическую композицию, и именно это в большой степени определяет и успех фильма, и его долгую жизнь. К сожалению, анализ этих интереснейших проблем выходит за рамки этой книги. Вернемся к крупным планам в сцене штурма.

Они тоже построены по формуле пафоса — на «выходе из себя».

Прежде всего пафос заложен в игре Симонова. Энергичное движение руками вверх в стороны — это уже стремление «выйти из себя». Гигантское напряжение в крике «Штурм!» — это тоже стремление к «выходу из себя», которое достигает апофеоза в том кадре, где Петр кричит: «Ура-а-а!» и где сама мимика — широко до предела раскрытый рот на длинном «а-а-а» — становится выражением экстаза. Мотив «выхода из себя» звучит и в расстегнутом, как бы разорванном огромным давлением изнутри, темном мундире, из-под которого «вырывается» наружу белая рубаха.

Экстатическое состояние Петра, блестяще воплощенное актером, передается и даже усиливается операторскими средствами.

Точка съемки выбрана так, что кадр оказывается неуравновешенным. Фигура Петра смещена по отношению к центру кадра вниз и влево. Глаз зрителя, прикованный в первый момент к лицу, начинает двигаться по диагонали — по левой руке Петра. Движение это идет двумя ступенями — ускоряясь от темной массы мундира по рукаву до обшлага, и с новым, еще большим ускорением — по сужающемуся, черному раструбу обшлага, через раскрытую ладонь выбрасывается

за обрез кадра. Движению за кадр вторит линия правой руки и зажатой в ней сабли, которая, прорезая верхнюю рамку, тоже уходит за кадр. Так зрительно, композиционно, как выход за кадр воплощается в портрете «выход из себя».

Такую же роль «выхода из себя», скачка́ в противоположность, играет в этих кадрах и яркий солнечный свет слева. Для зрителя, уже привыкшего к свету справа в наиболее запоминающихся, ярких предыдущих портретных кадрах, свет слева, да еще в паре с сильным ракурсом снизу, делает Петра непохожим, «ужасным». Именно такой скачок в противоположность завершает всю подлинно патетическую композицию кадра. И становится ясно, почему именно этот кадр первым вспоминается, когда думаешь о Петре — Симонове. И почему именно к этому кадру чаще всего относят пушкинское: «Лик его ужасен... Он прекрасен...» Ибо и пушкинский образ построен по принципу патетической композиции с тем же диалектическим скачком в противоположность.

Не надо ни в коем случае думать, что, снимая портреты Петра, Горданов сознательно строил их по эйзенштейновской формуле пафоса. Он ее просто-напросто не знал, как не знал ее еще и сам Эйзенштейн, создавая шедевр патетической композиции — «Броненосец «Потемкин», как не знал ее Пушкин, когда писал «Полтаву». Но зато Горданов прекрасно понимал, что портреты эти имеют ключевое значение не только для эпизода, но и для всего фильма, представлял себе их монтажную связь с соседними кадрами, знал мысль, идею, которую они несли. И сумел интуитивно построить их композицию, выбрать их освещение так, что созданный им художественный образ стал органическим выражением пафоса.

Собственно говоря, интуитивное умение создать художественный образ, органически выражающий мысль, идею, пафос художника — это и есть талант!

Исторические фильмы, хотя и не очень многочисленные, снимались у нас и до «Петра Первого». Подход к истории был в них, как правило, вульгарно-социологическим, а художественные достоинства в лучшем случае — средние.

В большом количестве снимались исторические, или, точнее говоря, «костюмные» фильмы за рубежом (несколько фильмов, кстати, было посвящено и Петру Первому). Здесь вершиной и эталоном стала знаменитая серия «Частных жизней...», которую поставил английский режиссер А. Корда, а снимал известный французский оператор Ж. Periналь. Первый и, пожалуй, самый сильный фильм из всей серии — «Частная жизнь Генриха VIII» с превосходным актером Ч. Лаутоном в главной роли был хорошо известен советским кинематографистам — его показывали на Московском международном кинофестивале 1935 года. Само название этих фильмов — «Частная жизнь...» прекрасно иллюстрирует взгляд их создателей на историю.

«Петр Первый» был полемичен и по отношению к вульгарно-социологическим фильмам и, тем более, по отношению к «Частным жизням...». Основной задачей творческого коллектива В. Петрова было, говоря словами В. Б. Шкловского, «раскрыть историю такой, какой она была... причем раскрыть ее в образах кино». И если нельзя сказать, что первую половину задачи «Петр Первый» решил полностью, то уж вторую-то он решил до конца. И при всей неполноте раскрытия исторической сложности петровской эпохи, фильм оказался таким огромным шагом вперед, что стал примером и отправной точкой всего последующего развития жанра исторического фильма в советском кино и сыграл большую роль в развитии жанра за рубежом.

В полном смысле слова победное шествие первой серии «Петра Первого» за рубежом началось на Всемирной выставке в Париже (1937 год), где фильм был удостоен высшей награды — «Гран При». Американские кинокритики включили первую серию в число десяти лучших фильмов года. Известный американский режиссер, мастер историко-биографического фильма Уильям Дитерле — советские зрители видели его фильмы «Жизнь Луи Пастера» и «Жизнь Эмиля Золя» — сказал о «Петре Первом», что это «один из прекраснейших фильмов, когда-либо сделанных».[1]

---

[1] Отзыв У. Дитерле приведен в каталоге американской фирмы „Brandon International Films", № 26, 1959. Кстати, надо отметить, что «Петр Первый» в числе других классических фильмов до сих пор фигурирует в каталогах многих зарубежных прокатных фирм.

Мне кажется, это очень подходящие слова для того, чтобы закончить главу о «Петре Первом».

ЦВЕТ

«Я люблю черное и белое. Нет ничего на свете, что нельзя было бы выразить черным и белым. Все оттенки подвластны черному и белому» — эти слова замечательный мастер гравюры Франс Мазереель говорит в фильме, который бельгийские кинематографисты выпустили к его 80-летию.[1]

Черно-белое кино богаче, чем гравюра. Кроме черного и белого, у него есть еще серое. И, оставаясь четыре десятилетия черно-серо-белым, кино, казалось бы, полностью доказало, что может выразить на экране все, что ему подвластны все оттенки. С. М. Эйзенштейн писал в 1940 году: «Лучшие работы наших операторов, по-существу, уже давно потенциально цветовые. Пусть еще «малой палитры» бело-серо-черного диапазона, но в лучших своих образцах они нигде и никогда не кажутся такими «трехцветными» от бедности выразительных средств».[2]

К «лучшим образцам», бесспорно, можно отнести и «Петра Первого», в котором «малая палитра» использована во всем богатстве — от графических черно-белых сцен, таких, как разговор Петра и Меншикова в возке или сцена наводнения, через насыщенный всеми оттенками серого эпизод снятия колоколов до кадров, использующих полную черно-серо-белую гамму — в сценах экзамена, в кузнице Жемова и, конечно, в эпизоде взятия крепости.

В. Горданов, так же как А. Москвин, Э. Тиссэ, А. Головня, Д. Демуцкий, Б. Волчек, Л. Косматов, Ю. Екельчик и многие другие советские операторы, сумел победить «бедность выразительных средств». Но мечта о цвете оставалась. Об этом рассказывает сам Горданов, вспоминая свое первое впечатление от эскизов к «Грозе», которые Суворов сделал в цвете: «Картина так и просилась на цвет». Вот почему после ухода в 1937 году с «Петра Первого» Горданов с радостью

---

[1] «Спутник кинофестиваля». М., 1969, № 12.
[2] Газета «Кино». М., 1940, 29 мая.

принял предложение о переходе в «цветной сектор», за год до этого созданный на «Ленфильме».

Цветное кино делало самые первые шаги, и Горданову пришлось заняться кропотливой технической работой — испытаниями «цветных» камер, тщательным исследованием всех факторов, влияющих на передачу цвета. Но Горданов не был бы Гордановым, если ограничил бы свою работу только этой стороной дела. Цвет интересовал его не как способ делать изображение цветным, а как новое эмоциональное средство, помогающее пластическому раскрытию конфликтов. Он мечтал перенести в цветное кино приемы романтической фотографии, контрастные светотеневые построения.

Горданов снимал экспериментальные короткометражки, вместе со своими московскими коллегами снимал первые цветные фильмы о физкультурных парадах на Красной площади. В начале 1940 года было решено приступить к подготовке полнометражного цветного фильма «Бальзак в России» по сценарию М. Блеймана и И. Зильберштейна в постановке Ф. М. Эрмлера.

Горданова многое привлекало в этой работе. Привлекала тема, требующая поиска ярких изобразительных решений. Привлекал интересный сценарий. Привлекала первая творческая встреча с Д. Д. Шостаковичем, который должен был писать музыку к фильму. И, главное, его очень привлекала совместная работа с Эрмлером, с которым он подружился еще в самом начале своей операторской деятельности.

В августе начались съемки фильма в петергофском Нижнем парке. Сняли большую и сложную панораму прохода царя Николая I около Большого каскада. Панорама получилась удачной — и по цвету, и по движению камеры. Это вдохновило коллектив, но... через несколько дней по распоряжению из Москвы съемки были остановлены, и фильм «закрыт». Сейчас трудно установить, почему кинематографическое руководство решило отказаться от «Бальзака в России». В те годы подобные «волевые» решения появлялись довольно часто. Фактом остается то, что интереснейшая работа, объединившая таких выдающихся художников, как М. Блейман, Ф. Эрмлер, В. Горданов, Е. Червяков (он играл главную роль), Д. Шостакович, была остановлена в самом начале.

Из материалов экспериментального ролика после небольших досъемок Эрмлер и второй режиссер фильма И. Менакер смонтировали цветной киноэтюд «Осень», который в начале 1941 года вышел на экраны и, к счастью, сохранился в Госфильмофонде.

Многие кадры этого маленького этюда сняты Гордановым так, что и сегодня могли бы служить украшением любого фильма. Особенно хороши мягкие пейзажи осенних парков. Яркие пятна золотых кленов притушены и прекрасно гармонируют с потемневшей листвой других деревьев. Очень хорошо чувствуется в таких кадрах «осеннее» настроение. Мягкое, пастельное изображение напоминает многие уже послевоенные работы в цвете советских и особенно ленинградских операторов.

Но трудно сказать, по такому ли пути пошел бы Горданов, если бы снял полнометражный фильм. Его явно привлекал и более экспрессивный цвет. И такие кадры есть в «Осени». В них позолоченные статуи петергофских фонтанов «звучат», как соло трубы в оркестре. Попытка эмоционально яркого использования цвета видна и в немногочисленных павильонных кадрах. Ограниченные технические возможности не позволили Горданову в полную силу использовать свои излюбленные приемы в портретах. И тем не менее крупный план певицы на фоне черной крышки открытого рояля — это очень удачный, выразительный и к тому же типично гордановский портрет.

В маленьком бессюжетном фильме чувствуется стремление авторов найти наиболее выразительное сочетание цвета и композиции кадра с музыкой. Этот поиск не случаен — динамический характер цвета в кино сближает его с музыкой, позволяет особенно органично сочетать зрительные и звуковые образы. Полного единства в «Осени» достичь не удалось — фильм был смонтирован из разнородных, часто случайных кадров, снимавшихся в разное время и с разными задачами. Но сам поиск в «Осени» звукозрительного единства чрезвычайно привлекателен. Не надо забывать, что это были самые первые шаги нашего цветового кино.

Эрмлер и Горданов стояли на верном пути, и хотя им не удалось снять так интересно задуманный фильм, их опыт не пропал даром — он был использован и развит другими режиссерами и операторами.

11/215 Заказ № 2020

ВЕРШИНА РОМАНТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ

Наверно, у каждого человека есть фильмы, книги, песни, одно название которых вызывает расходящиеся круги воспоминаний и ассоциаций. Для меня «Маскарад» — это первый фильм, на съемку которого я попал еще школьником, это рубеж солнечной, мирной довоенной жизни и мрачных, тяжелых военных лет, это впервые пережитое в темном зале кинотеатра потрясение высоким искусством — и гениальной игрой Н. Мордвинова, и берущей за душу музыкой В. Пушкова, и поразительно поставленным и сыгранным С. Герасимовым финалом, в котором Неизвестный одну за другой закрывает двери с траурными бантами, и, конечно, удивительной операторской работой В. Горданова.

Мне трудно спокойно анализировать «Маскарад». Иногда мне кажется, что из-за своего восторженного отношения к фильму я не замечаю его недостатков. Может быть, других он сегодня не взволнует? Но я уверенно советую всем, кто фильм не видел, обязательно посмотреть его. Я хорошо помню удивительную тишину в переполненном зале во время показа «Маскарада» в 1968 году на кинофестивале, посвященном пятидесятилетию «Ленфильма» (кстати говоря, из тридцати показанных на фестивале лучших фильмов студии три были сняты Гордановым). Помню лица зрителей после сеанса — и пожилых, для которых «Маскарад» связан с воспоминаниями о другом времени, и молодых, которые видели фильм впервые, невольно сравнивали его с новейшими достижениями кино и явно не были разочарованы.

Перед началом сеанса выступил В. В. Горданов. Он говорил не о своей работе и не о картине. Он говорил о великом счастье снимать такого актера, как Николай Мордвинов. То же ощущение счастья испытывал, играя Арбенина, и Мордвинов. Много лет спустя он говорил: «Я благословляю день, когда я встретился с Герасимовым».[1]

С. Герасимов — режиссер совершенно иного типа, чем В. Петров. Несколько схематизируя, можно было бы сказать, что Петров представлял, условно говоря,

---

[1] «Искусство кино», 1969, № 12, стр. 102.

изобразительное направление в режиссуре, тогда как Герасимов относится скорее к направлению литературному. Горданов и Петров так хорошо понимали и знали друг друга, что при решении изобразительных задач часто видели «ответ» абсолютно одинаково. Теперь Горданову надо было постигать художественную логику нового режиссера, перестраиваться на другой метод работы. Дело облегчалось, с одной стороны, высокой культурой Горданова, его подлинно кинематографическим умением находить пластические эквиваленты литературным образам, с другой стороны, тем, что Герасимов прошел серьезную школу у Козинцева и Трауберга, близким по методу работы В. Петрову, и поэтому легко нашел общий язык с оператором, привыкшим работать с режиссером другого плана.

И для Герасимова, и для Горданова совместная работа оказалась очень полезной. И, пожалуй, для Герасимова, ставившего до этого только молодежные фильмы. больше, чем для Горданова. Герасимов столкнулся в этой работе не только с новым оператором, к тому же—оператором с ярко выраженной индивидуальностью, со своим изобразительным стилем, но и с совершенно новым для себя материалом, с новой темой. Все это оставило значительный след в его творчестве и очень многими интересно решенными изобразительно эпизодами в «Молодой гвардии», в «Тихом Доне», в других своих фильмах он обязан «Маскараду» и Горданову.

Для Горданова же, при всем новом, что было связано с различием творческих методов Петрова и Герасимова, «Маскарад» был прямым продолжением всего того, что он делал раньше. В самом деле, ведь «Маскарад» — это снова судьба сильного одинокого человека во враждебном окружении. Более того, сходство с «Грозой» усиливается еще и тем, что, так же как Катерина, Арбенин противостоит своему окружению и в то же время является его частью, несет груз его предрассудков. Такое сходство могло толкнуть оператора на самоповторение. Но этого не произошло.

Горданов всегда, во всех своих фильмах ставил изобразительные приемы в прямую зависимость от конкретных особенностей того живого образа, который рождался из сплава персонажа, созданного писателем, сценаристом, с индивидуальностью актера. Это замеча-

тельное свойство гордановского мастерства с особой силой проявилось в «Маскараде», в изобразительной трактовке Арбенина.

Что более всего потрясает в мордвиновском Арбенине? Титанический темперамент, «душа, кипучая как лава», яростный порыв, мгновенная смена настроений. Но душа у него не только кипучая, но и нежная, легко ранимая. И темперамент свой он умеет скрывать под маской иронии, равнодушия, высокомерия.

С поразительным проникновением в самую суть лермонтовской драмы сыграл Мордвинов своего героя. В его красивом и сильном Арбенине нет ничего демонического, сверхъестественного. Это живой человек, «герой своего времени», живущий в реальном мире. Он умен, опытен, знает цену себе и окружающим его людям. «Свет» отвечает Арбенину ненавистью, ибо ненавидит всякого, кто своим умом, талантом становится над ним и постигает его душевную пустоту. И невольно приходит мысль о Пушкине, погибшем от великосветской интриги через два года после того, как двадцатилетний Лермонтов написал «Маскарад». Эта мысль могла бы показаться кощунственной, если бы Мордвинов не сумел наделить своего Арбенина таким умом, такой страстью, таким темпераментом.

Такой Арбенин дал право Герасимову поставить эпиграфом к фильму лермонтовские слова, посвященные Пушкину и всецело относящиеся к самому Лермонтову:

Восстал он против мнений света
Один, как прежде... и убит!

И такого Арбенина должен был снимать Горданов. Это поистине было великим счастьем для оператора. Но и огромной ответственностью! Горданов ответственности не испугался. И можно уверенно сказать, что созданный им экранный образ Мордвинова — Арбенина стоит на уровне достижения самого актера.

...Мчатся по вечернему городу сани, запряженные парой лошадей. В санях — Арбенин. Мы видим его в профиль. Он погружен в свои мысли, не замечает встречные экипажи, прохожих. Сани проносятся мимо фонарей, и Арбенин то освещается, то погружается в тень. Трижды высвечивается в этом кадре лицо Арбенина, и ритмические световые толчки вместе с музыкой

усиливают ощущение тревоги, вызывают желание приблизиться к человеку в санях, пристальнее рассмотреть его.

И, словно отвечая нашему желанию, режиссер и оператор дают крупный план. Тот же «чистый» профиль. Арбенин немного наклонил голову навстречу ветру, придерживает рукой цилиндр. Лицо его кажется спокойным, но напряженная поза, безошибочно вписанная в рамку кадра, и особенно свет — «скульптурный», типично гордановский, от одного источника — выдают внутреннюю страсть.

Проезд Арбенина по набережной с двумя первыми его портретными кадрами становится своеобразным звукозрительным — пластическим и музыкальным — ключом ко всему образу главного героя трагедии.

Короткий эпизод у игорного стола, проигрыш князя Звездича, и в вестибюле игорного дома, на общем плане, лицом к зрителю появляется Арбенин... До этого мы видели его только в профиль. Лицо его в профиль очень выразительно, я бы даже сказал, значительно. На общем плане лицо разглядеть трудно, видно только, что Арбенин какой-то другой. И у зрителя появляется неосознанное желание — увидеть этого улыбающегося человека ближе, крупнее, понять, почему он «другой». Ведь только что, по дороге в игорный дом, он был так серьезен, даже мрачен. Наезд камеры на зеркало позволяет режиссеру и оператору ответить на это желание зрителя.

В кадре — отраженное в зеркале лицо Арбенина. Он улыбается, увидев идущего к нему Казарина. Казалось бы, все это обычные бытовые детали — сняв шубу, подойти к зеркалу, улыбнуться, увидев старого знакомого. Но в том-то и сила «Маскарада», что в нем нет (или почти нет) безразличных деталей. Укрупнение позволяет рассмотреть Арбенина пристальнее, позволяет увидеть, что его радушная улыбка окрашена иронией, которую не замечает Казарин. И оказывается, что улыбка Арбенина — только маска. Подлинный, не прикрытый улыбкой Арбенин — такой, каким мы только что видели его в профиль на набережной.

Так возникает у мордвиновского Арбенина тема маскарада. И Горданов, очень чутко уловив возникновение этой темы, снимает Мордвинова так, чтобы зри-

тель увидел, почувствовал иронию в глазах актера. Но и это еще не все. Режиссер и оператор строят сцену и движение камеры таким образом, что укрупненный портрет Арбенина появляется как отражение в зеркале. Это не случайно, это снова точно рассчитанный (или точно угаданный, интуитивно найденный) прием, усиливающий тему маски. Во-первых, к чисто бытовой задаче — проверить, в порядке ли костюм и прическа,— для Арбенина добавляется здесь еще и более глубокая задача — убедиться в том, что он в «маске» (ирония относится и к себе самому). Во-вторых, зеркало дает перевернутое изображение, в котором левое и правое меняются местами. Лицо всегда несимметрично, «перевернутое» изображение делает человека немного иным, и это также работает на «маску», на сокрытие подлинного лица героя.

Как только Арбенин поворачивается к Казарину, камера сразу же отъезжает назад на более общий план, словно боится снять впечатление «маски», увиденной в зеркале. Движение камеры прямо связано здесь с внутрикадровым движением. Такое — как бы отвечающее движению актеров движение камеры позволяет ненавязчиво, почти незаметно для зрителей менять план, не прерывая актерского действия. В «Маскараде» движение камеры использовано с удивительным чувством меры. Его много — но оно не бросается в глаза, не надоедает. Оно тонко и точно увязано с мизансценой и, открывая новые точки зрения на происходящее, помогает и актеру, и зрителю.

Проход и разговор Арбенина с Казариным снят общим планом. Камера панорамирует за ними и одновременно приближается. К моменту, когда появляется Шприх, Арбенин уже на среднем плане и впервые во всем этом длинном кадре — в профиль. Здесь режиссер и оператор снова превосходно использовали разное впечатление от мордвиновского «фаса» и «профиля».

Арбенин с первого взгляда оценил «франтика» Шприха — сплетника, непременного участника всех великосветских интриг. Арбенин начинает разговор с ним иронически, но очень скоро Шприх уже ясен ему до конца: это не просто мелкий сплетник, это опасный человек, возможно, агент III Отделения. Арбенин не боится опасности, он ненавидит таких людей и позволяет

себе сбросить маску. Ирония переходит в открытое презрение.

Выразительный профиль Мордвинова, сузившийся в презрении глаз, взгляд сверху вниз на маленького Шприха — все это подчеркнуто, усилено верно выбранным ракурсом. Шприх — его очень точно играет Эмиль Галь — растерялся, не знает, что ответить, и, раскланявшись, ретируется. Арбенин снова поворачивается лицом к зрителю. И снова лицо — ироническая маска.

Движение камеры в этом длинном кадре не только позволяет актерам играть непрерывно, на одном дыхании большой кусок действия. Благодаря умело расставленным акцентам (остановкам камеры), фиксирующим драматургически наиболее важные моменты, и благодаря тому, что для этих моментов оператором найдены особо выразительные точки съемки, движение камеры становится своеобразным комментарием к действию.

В отличие от разнообразного и выразительного движения камеры, свет в этом проходном кадре может показаться однообразным и слишком спокойным. Действительно, на протяжении всего кадра герои освещены мягким светом, почти не меняющимся, хотя действие переходит из одного помещения в другое. Ровный, мягкий свет позволяет детально рассмотреть лица, позволяет увидеть улыбку Арбенина, и кажется, что и само освещение в этом кадре «улыбающееся».

Если уж очень присматриваться, то можно заметить, что некоторый световой акцент все-таки есть. Меняется освещение фона — разговор со Шприхом идет на чуть более темном фоне, чем встреча с Казариным. И лицо Арбенина в профиль — при том же разговоре со Шприхом — оказывается освещенным чуть контрастнее, чем в фас. Но все это только «чуть-чуть». В целом же освещение в этом кадре почти «бесконфликтное», вроде бы и не «гордановское».

И все же конфликт в световом решении здесь есть. И очень сильный. Но не внутри кадра, а между кадрами. «Безмятежное» освещение в вестибюле игорного дома находится в резком конфликте с освещением первых портретов Арбенина на набережной. В то же время потемнение фона к концу кадра подготавливает переход к следующей сцене — в буфетной, с которой, собственно, и начинается драматическое действие фильма

Арбенин входит в буфетную на общем плане, замечает князя Звездича и идет к нему. Короткая панорама на средний план. Князь сидит, облокотившись на стол. Его лицо освещено снизу, одним источником света, как бы от свечи, стоящей на столе за пределами кадра. Рядом с князем — Арбенин. Он освещен верхним боковым светом и еще подсвечен сзади, контражуром, так как стоит на фоне светлого проема в зал.

Горданов применяет здесь принципиально разное освещение двух героев, освещение, наиболее соответствующее внутреннему состоянию каждого. Этим приемом он пользуется в «Маскараде» очень широко, причем далеко не во всех кадрах оправдывает разное освещение реальными источниками света, как это сделано в кадре князя и Арбенина в буфетной. Главным для Горданова по-прежнему остается не протокольное воспроизведение, а психологическая точность.

Этот кадр в буфетной интересен еще и тем, что действие в нем развивается в двух разных планах. На первом плане — князь и Арбенин, а в самой глубине кадра, в проеме, ведущем из буфетной в зал,— игроки у ярко освещенного игорного стола. Такое построение кадра — с активным действием на фоне — можно встретить во многих эпизодах «Маскарада». Внимание к детальной проработке фона, к активизации бытовой среды вообще характерно для Герасимова. Хорошим союзником для него оказался в этом смысле и художник С. Мейнкин.

Мейнкин создал отличные декорации. Достаточно назвать, например, комплексную декорацию игорного дома или вестибюль в доме Энгельгардта. Особенно удалась Мейнкину анфилада комнат в доме Арбенина, построенная с тонким чувством ритма. И Герасимов — в мизансцене, и Горданов — в выборе точек съемок, композиции кадров, в освещении — блестяще использовали все пластические возможности, предоставленные художником.

Но, построив такие выразительные декорации, Мейнкин несколько перегрузил их лепными и бронзовыми украшениями, мебелью, занавесами. Ему не везде хватило чувства меры, и дробная, излишне пестрая фактура частично нейтрализовала пластические достоинства некоторых декораций, особенно маскарадного зала.

Перед Гордановым, который привык к «почерку» Суворова, создававшего бытовой фон немногочисленными, но очень выразительными деталями, встала труднейшая задача. Он должен был сохранить требуемую режиссером бытовую достоверность фона и в то же время притушить чрезмерную его пышность и детальность. Он должен был изобразительно совместить романтическое первоплановое действие — камертоном здесь была игра Мордвинова — с реалистической, «выписанной» до малейших деталей обстановкой.

Нужно сказать, что хотя в целом Горданов с этой задачей прекрасно справился, есть в фильме одна-две сцены, в которых ему не удалось решить ее до конца. Трудно поставить это ему в вину. Слишком уж противоречивы были требования. К тому же и Герасимов, впервые работая с таким сложным материалом, не везде сумел добиться необходимого стилевого единства. И если из всего изобразительного ряда картины несколько выпадает сцена у баронессы, вполне добротно, профессионально снятая, но не имеющая какого-то внутреннего нерва, то причина этого прежде всего в приземленности, бытовизме актерской игры. Оператор не имел в этой сцене опорной точки, отталкиваясь от которой можно было бы изобразительно приподнять сцену над уровнем добросовестной фиксации происходящего.

Во всех фильмах Горданова легко обнаруживается опорная точка, или, как он сам это назвал, ведущий образ, определяющий исходные позиции оператора и основные приемы его работы над изобразительным воплощением главного героя фильма. В «Петре Первом» это эпизод заключительного штурма крепости и особенно патетические крупные планы Петра. В «Грозе» — кадр Катерины на берегу Волги и эпизод «Отчего люди не летают?».

В «Маскараде» таким ведущим образом для Горданова стали крупные планы Арбенина в проезде по набережной и монолог Арбенина о карточной игре. Арбенин произносит его, обращаясь к князю, с которым идет вдоль длинного буфетного стола. Фоном для их прохода служит темная стена буфетной с двумя проемами в зал, где идет игра. Кроме Арбенина и князя на первом плане есть еще один, безымянный персонаж — проигравший игрок. Он стоит, упираясь в стол

руками, совершенно потерянный, не замечающий ничего вокруг.

По своему месту в драматургии фильма монолог этот, на первый взгляд, не очень важен. Однако и Герасимов, и Горданов, и Мордвинов придавали ему большое значение, тщательно продумали его и блестяще осуществили.

Доверительный рассказ князю о том, каким должен быть настоящий игрок, становится у Мордвинова одной из вершин всей роли. Внешне спокойный рассказ Мордвинов обращает не столько к князю, сколько к самому себе — к Арбенину. И монолог превращается в размышление об обществе, в котором успеха можно достичь только презрев «закон людей, закон природы». Мордвинов удивительно сдержан: лицо его сохраняет ироническую «маску», нет никаких заметных, «подчеркивающих» жестов. Внутреннее волнение передается интонациями. По богатству интонаций, по передаче одним только голосом всей глубины содержания этот монолог Арбенина — не только одна из вершин творчества Мордвинова, но, наверно, и всего актерского творчества в советском кинематографе.

Почему этот монолог стал для оператора опорной точкой, ведущим образом? Ведь в фильме есть куда более «эффектные» сцены, сцены, в которых герой очень активен и до конца откровенен, например не менее сильно сыгранный Мордвиновым монолог «Послушай, Нина!.. Я смешон, конечно...». Вспомним, что пишет Горданов о ведущем образе в связи с «Грозой»: «ведущий образ... необходимо было увидеть... на наиболее характерном для него фоне... лучше всего в наиболее характерном окружении».

Для Арбенина таким фоном, таким окружением был не его дом, не любящая Нина и покорные слуги, а фон и окружение, с которым он в конфликте. Монолог в буфетной при всей своей внешней сдержанности раскрывает огромный внутренний конфликт человека, превыше всего ставящего свою честь и вынужденного «кинуть» ее, «от мук не знать свободы... и не краснеть, когда вам скажут явно: «Подлец!». И все это ради того, чтобы занять положение в обществе, которое он презирает и всю никчемность которого прекрасно чувствует. Вот этот внутренний конфликт монолога и давал ему воз-

можность стать ведущим образом для изобразительного решения и образа Арбенина и для всего фильма.

Основой для кинематографического воплощения монолога было глубокое проникновение в самую его сущность и единство ви́дения режиссера, актера и оператора. Именно поэтому Герасимов снял весь монолог одним кадром и поставил элементарно простую мизансцену — проход вдоль стола с единственным акцентом на проигравшем игроке. И поэтому же во время всего монолога Арбенин обращен лицом к камере — Герасимов явно не дает актеру и оператору «сыграть» на особой выразительности мордвиновского профиля.

Именно поэтому Мордвинов вел сцену сдержанно, только интонациями передавая внутренний конфликт монолога.

И именно поэтому Горданов снял кадр также сдержанно, без эффектных ракурсов, быстрых наездов, без подчеркнутого света на главном в кадре — Арбенине. Камера движется почти с той же скоростью, что и актеры, и параллельно их движению, так что «крупность» плана почти не меняется и Арбенин с князем все время остаются в центре кадра. Свет на Арбенине и князе на протяжении всего кадра также не меняется. Эта внешняя простота и сдержанность композиции, спокойный свет соответствуют внешней сдержанности монолога. Но Горданову нужно было еще зрительно передать и внутренний конфликт. Он добивается этого с помощью освещения, но не самого Арбенина, а его окружения.

В начале кадра фоном для Арбенина и князя служит проем в ярко освещенный зал, где идет игра. В проеме светится даже воздух — для этого Горданов подсветил табачный дым. По мере движения актеров и камеры вправо проем уходит влево, и актеры оказываются на фоне темной, почти не освещенной стены буфетной. Фигуры игроков и лакеев, стоящих у стены, почти не просматриваются, их присутствие скорее ощущается, чем замечается.

Движение продолжается, в кадр попадает проигравший игрок. Арбенин и князь проходят за ним, и когда Арбенин произносит слова: «...от мук не знать свободы...» — игрок, как бы отодвигаясь от проходящих, наклоняется вперед, к стоящему на столе канделябру

с зажженными свечами. Пересвеченное его лицо на какой-то миг становится похожим на символическую маску ужаса. Но Арбенин и князь уже прошли, снова темный фон за ними, и только на последних словах монолога они опять оказываются на светлом фоне второго проема, ведущего из буфетной в зал.

Таким образом, оператор дает в кадре три световых толчка, три акцента — переход от светлого фона для Арбенина и князя к темному, резкое высветление лица игрока, когда он наклоняется над столом, обратный переход от темного фона к светлому в конце монолога. Это контрастное, но не назойливое изменение световой среды «аккомпанирует» чувствам Арбенина, вносит в кадр беспокойство, становится пластическим воплощением внутреннего конфликта.

Выявление внутреннего конфликта с помощью меняющегося, динамического светотеневого построения — основной принцип работы Горданова в «Маскараде».

Не нужно понимать «динамическую светотень» только как движение световых пятен, хотя и такой прием Горданов успешно применяет, используя перемещение камеры относительно неподвижных световых пятен, как это сделано в монологе в буфетной, или вводя колеблющийся свет (в сцене у камина или в кадрах с Арбениным, идущим по комнатам с зажженными свечами в руках). В основном же Горданов добивается динамики света применением контрастных световых пятен внутри кадра, введением почти в каждый кадр всей гаммы цветовых переходов от бархатно-черного до ярко-белого цвета. В сочетании с композицией кадра световые пятна организуют движение взгляда зрителя по кадру, а переход от темных пятен к светлым и снова к темным создает необходимое эмоциональное напряжение.

Вот, для примера, кадры карточной игры. На первом плане темные, почти силуэтные фигуры игроков, сидящих спиной к камере, затем освещенный низкой лампой ряд игроков, сидящих по другую сторону стола — яркие блики на лицах от скользящего света, белые пятна манишек, карт, ассигнаций еще сильнее увеличивают контраст — и уходящие в полутень фигуры игроков, стоящих вокруг стола.

Свет в «Маскараде» не только динамичен, но и экспрессивен. Контрасты белого и черного, света и тени подчеркиваются оператором обильным введением в кадр источников света. Почти в каждом кадре фильма есть горящие свечи. Но это не бытовая деталь, а необходимый Горданову световой акцент, усиливающий своей яркостью контраст с тенью, заостряющий «конфликтность» изображения. Свет в «Маскараде» еще более экспрессивен, чем в «Грозе» и «Петре Первом», но эта экспрессия органична, она определена духом драмы и особенно романтической экспрессией игры Мордвинова.

Динамическая, экспрессивная светотень — основное средство создания «динамического портрета» Арбенина. При этом очень характерно, что в большинстве кадров эта экспрессия и динамика света проявляются не в чересчур контрастном, искажающем черты лица освещении актера, а в контрастном, экспрессивном освещении фона или в контрастном сопоставлении освещения актера и фона. Такой метод работы со светом очень сложен, но позволяет оператору получить нужное ему эмоциональное ощущение и в то же время сохранить, донести до зрителя все детали актерской игры.

Так же характерно и отсутствие в фильме резких ракурсов, перекошенных кадров и тому подобных эффектов, нередко применяемых в кино для придания особой романтичности и экспрессивности. И в композиции кадра и в выборе точек съемки главное для Горданова не показ возможностей кинокамеры, а наиболее выразительная подача актера. Той же цели служит и съемка с движения. Это было видно уже на примере проходного кадра в вестибюле игорного дома, в котором укрупнение за счет приближения не только подчеркивало драматургически важный момент (разговор со Шприхом), но и помогало зрителю увидеть глаза актера, тончайшие оттенки его игры тогда, когда актер, почти не меняясь внешне, словно «приоткрывал» внутренний мир своего героя (Арбенин у зеркала).

Особое внимание Горданов уделяет крупным планам, тщательнейшим образом отрабатывает их композиционно и по свету, превосходно использует экспрессивность профиля актера и силу его взгляда в кадрах, снятых в фас. И вот что очень важно — крупные планы Арбенина нигде не становятся «портретами», то есть самостоятельными, «поставленными», замкнутыми в себе

изображениями. При всем том, что они очень выразительны, отделаны во всех деталях — крупные планы все время остаются элементом, частью «динамического портрета» героя. Достигается это прежде всего тем, что крупные планы, как правило, не выделены в монтаже, а появляются благодаря наезду со среднего плана при съемке с движения или за счет выхода актера из глубины кадра на первый план.

Не меньшее значение имеет и мастерское световое решение крупных планов, присущее Горданову умение сохранять эмоциональную напряженность кадра при изменении композиции из-за движения камеры или актера. На общем или среднем плане эта напряженность создается динамикой световых пятен, контрастом в освещении актера и фона, при выходе же актера на крупный план, когда фон становится нерезким, изобразительная экспрессия достигается уже контрастным, меняющимся освещением лица актера. При этом Горданов, как всегда, не боится пользоваться «неоправданным» светом и, например, в сцене у камина освещает лицо Арбенина колеблющимся светом даже тогда, когда он стоит спиной к камину.

Если для создания изобразительной, пластической характеристики Арбенина основой стало динамическое, меняющееся освещение и движение «комментирующей» камеры, то для динамических портретов других персонажей Горданов находит иные приемы.

Неизвестного в театре очень часто играли как вестника Судьбы, как посланца мистических, потусторонних сил. Полемизируя с такой трактовкой, Герасимов как сценарист, как режиссер и как исполнитель этой роли «заземлил», несколько обытовил своего героя. Так же как и стремление к детальной передаче бытового фона, прозаическая трактовка Неизвестного была естественной для Герасимова — художника, по всему складу своей натуры тяготеющего к прозе, к роману. В то же время роль Неизвестного в трагедии Арбенина столь велика, что его заземленность могла сказаться на восприятии самого Арбенина, подчеркивая по контрасту свойственную романтической манере игры преувеличенность страсти. Однако в фильме разностильность игры Мордвинова и Герасимова совершенно незаметна. И это прежде всего заслуга Горданова, который сумел в изображении «заострить» герасимовского Неизвестного, органически ввести его в романтическую атмосферу мордвиновских сцен.

Первое появление Неизвестного в фильме — три коротких кадра, снятых средним планом,— Неизвестный наблюдает за Арбениным в игорном доме. Лицо Неизвестного Горданов осветил своим излюбленным «скульптурным» приемом — одним сильным источником света. Лицо чуть-чуть пересвечено. Композиционно кадр построен так, что голова Неизвестного видна на фоне очень темной, почти черной картины. Предельный контраст светлого лица и темного фона, как намек, как слабая ассоциация, связывает Неизвестного с только что виденным нами проигравшим игроком у буфетного стола и с проигравшим князем. И уже это выделение светом, ставящее Неизвестного в ряд проигравших, противопоставляет его выигравшему Арбенину.

Но Горданову важно было не только выделить Неизвестного, но и спрятать его, сделать его до поры до времени незаметным. Ведь Неизвестный следит за Арбениным так, что тот его не замечает. «Эффект незаметности» Горданов создает тем, что вводит в кадр два световых пятна, почти столь же ярких, что и лицо Неизвестного. Одно пятно — ярко освещенная белая салфетка у левого края кадра внизу; второе — канделябр, в котором горит более полдюжины свечей,— в правом верхнем углу кадра. Оба пятна находятся на диагональной линии, проходящей и через наиболее ярко освещенную часть лица Неизвестного. Глаз зрителя, двигаясь по диагонали кадра, невольно возвращается все время к центральному пятну — лицу, но само лицо Неизвестного все-таки оказывается одним из трех ярких пятен, и это работает на его незаметность, как бы маскирует его.

Нужно еще отметить, что направление света на лицо Неизвестного выбрано Гордановым также не случайно. Свет сверху и немного справа выделяет высокий покатый лоб, убирает в тень щеки, подчеркивает скулы и, высвечивая подбородок, «вытягивает» лицо, придает ему необычность, приближает его к романтическому представлению о много пережившем человеке. Этот принцип освещения Горданов использует и в других портретных планах Неизвестного, закрепляя таким образом нужное

ему впечатление. «Романтизация» Неизвестного осуществляется путем выделения его светом, выявления его необычности, изобразительного противопоставления его Арбенину.

В какой-то степени сходные задачи Горданову пришлось решать и при создании экранного образа Нины.

Нина появляется в фильме на портрете.[1] Большой овальный портрет висит в комнате, с которой начинается анфилада в доме Арбенина, и изображает молодую, ослепительно красивую женщину в белом платье с пышными короткими рукавами, в длинных белых перчатках, с белым веером в руках. Образ Нины на хорошо написанном портрете романтизирован, и это помогает Мордвинову, для которого встречи с портретом относятся к важнейшим моментам роли.

Но вот на экране и сама Нина, только что приехавшая с маскарада. Мы видим ее во весь рост в праздничном белом платье. Нина весела, она еще живет в ритме маскарада (это хорошо оттеняется звучащей за кадром музыкальной темой маскарада), и быстро идет, вернее даже «плывет» через всю анфиладу к своей комнате, не зная, что там ее ждет Арбенин.

Оператор с камерой словно уступает Нине дорогу, пропускает мимо себя и, развернувшись на 180°, снимает ее удаляющейся в глубь анфилады. Необычайно удачно найденное режиссером и воспроизведенное оператором естественное движение мужчины, оборачивающегося вслед красивой женщине, придает кадру легкий оттенок иронии, снимающий некоторую искусственность очень уж плавного движения Нины.

И сразу — короткий крупный план. «Сияющая Нина» — так, наверно, можно было бы назвать его. Мягкое оптическое изображение, очень смягченный свет от одного прибора спереди слева, крупные белые «сияющие» блики в глазах, контражурный свет, дающий «сияние» вокруг головы, светлый фон — все это сделано Гордановым с таким вкусом, с таким подъемом и

[1] Собственно говоря, Нина появляется в фильме раньше—в сцене маскарада. Но там она в домино и в маске, на общих планах. Режиссер и оператор никак не выделяют ее из праздничной толпы масок, и она практически не узнается зрителями. Присутствие Нины в сцене маскарада носит чисто информационный характер, объясняя историю с браслетом.

в то же время с таким чувством меры, что короткий кадр становится шедевром женского портрета и в немалой степени определяет зрительское отношение к созданному Т. Макаровой образу Нины.

Нужно признать, что отношение к работе Макаровой очень разное. Мне трудно быть объективным — потрясение, вызванное фильмом в целом, безусловно повлияло на мое впечатление от игры Макаровой. Но вот мнение такого авторитетного зрителя, как известный кинокритик Л. П. Погожева: «Актриса не нашла художественно совершенного решения этого своеобразного образа-характера. Справедливо отказавшись от трактовки Нины как легкомысленного светского создания или как загадочной инфернальной красавицы... желая заземлить образ героини, Макарова его неправомерно упростила. Ее Нина — красивая, милая простушка, в ней нет характерного для лермонтовского образа сочетания реальной светской женщины и романтической героини, олицетворяющей вечно прекрасное женское начало, идею добра и гармонии, что при сравнении с дисгармоничным образом Арбенина составляет резкий контраст».[1]

По-видимому, Л. Погожева права, хотя, на мой взгляд, в некоторых эпизодах Макарова сыграла больше, чем милую простушку.

И снова — так же, как это было с Неизвестным,— Горданов берет на себя заботу о том, чтобы приподнять, романтизировать Нину — Макарову, сделать ее достойной парой Арбенину — Мордвинову. Задача эта крайне осложнялась для оператора тем, что зрителям Макарова была очень хорошо известна по исполнению ролей своих современниц — комсомолок, причем лучшей ролью актрисы была колхозница Груня Шумилина в «Учителе» С. Герасимова. Стало быть, Горданову нужно было не только романтизировать Нину, но и снять привычное для зрителей ощущение «современности» Макаровой.

Ведущим образом для Горданова стал портрет «сияющей Нины» — самый первый крупный план актрисы в фильме. Это может показаться странным,— ведь этот кадр да еще проезд по набережной — единственные в фильме куски, в которых Нина по-настоящему весела и беззаботна, а в остальном почти вся ее роль — это или

[1] «Очерки истории советского кино», т. 2. М., «Искусство», 1959, стр. 490.

эпизоды драматические и трагические, или окрашенные печалью и тяжелым предчувствием (сцена на балу). И тем не менее «камертоном» изобразительного решения образа стал именно этот крупный план. Вспомним, что он появляется, когда Нина, пройдя всю анфиладу, неожиданно увидела Арбенина. Увидела — и просияла. И в этом сиянии была вся ее огромная, поглощающая все другие чувства любовь к Арбенину.

Сделав «сияние» пластическим лейтмотивом Нины, темой ее любви, Горданов решил сразу две задачи: во-первых, он ввел Нину — Макарову в романтическую атмосферу драмы, доведя в изображении конфликт Арбенина и Нины до предела — вере Арбенина в измену Нины, его желанию мстить всюду зрительно противопоставлена любовь Нины; во-вторых, он получил возможность снимать все кадры с Ниной в одном ключе, стилистически резко отличающемся от того, как снимали Макарову в фильмах современных.

Горданов последовательно провел найденный им принцип освещения Нины через весь фильм. В кадрах дуэтных — там, где Нина и Арбенин появляются вместе,— Горданов освещает их по-разному, сохраняя мягкое, с контражуром освещение Нины и более контрастное, динамическое освещение Арбенина, причем делает он это с непостижимой изобретательностью, используя контрасты с фоном, мелькающий свет от камина, мягкие рефлексы от светлых стен и т. д., умудряясь сохранить разное освещение даже в кадрах, где герои совсем рядом, и в кадрах, насыщенных движением актеров или камеры. И только буквально в двух-трех случаях, когда уж совсем невозможно было светить по-разному, Горданов ставит свет сразу на обоих актеров и при этом «жертвует» Арбениным, приближая общий световой рисунок к принятому для Нины. Расчет тут шел, естественно, на то, что снижение световой экспрессии Мордвинов всегда сможет скомпенсировать своей игрой. Для Макаровой же контрастный свет был решительно противопоказан.

Тот же принцип очень мягкого, с контражуром освещения Нины Горданов применяет и на общих планах. Напомню совершенно превосходные кадры в сцене бала и прежде всего Нину у рояля или первое появление Нины, ее проход по анфиладе.

И в той же анфиладе снят единственный в фильме кадр, в котором Нина освещена контрастно. Это кадр умирающей Нины на руках у Арбенина. Последней сцене Арбенина и Нины, особенно ее финалу — последним трем кадрам — режиссер и оператор уделили особое внимание. Ведь эта сцена — трагическая кульминация драмы, и экранное воплощение должно было отвечать ее месту во всей композиции фильма.

Горданов работает над сценой смерти Нины с полной отдачей. Он пускает в ход весь арсенал операторских выразительных средств. И добивается великолепных результатов.

Дважды использован в финале сцены проезд вдоль анфилады комнат. Сначала движение идет от спальни Нины. С криком: «Сюда, сюда... на помощь! Умираю...» Нина бежит от двери к двери. Арбенин неотступно идет следом. В последней комнате Нина падает. Арбенин наклоняется над ней, поддерживает ее голову (это уже новый кадр, средний план), потом поднимает Нину на руки и быстро несет обратно через всю анфиладу. Камера следует за ним. В спальне Арбенин опускает умирающую Нину на пол и после ее слов: «...я все ж невинна перед богом...» — бежит по анфиладе с криком: «Ло-о-о-ожь!..» Этот последний пробег Арбенина снят уже неподвижной камерой из спальни. Быстро удаляющаяся вглубь фигура все уменьшается и, наконец, исчезает, кадр переходит в длинное затемнение, а гулко разносящийся по пустым комнатам крик Арбенина подхватывается траурным хором.

Горданову в этой сцене нужно было «поддержать», передать в изображении предельную экспрессию режиссерского решения и актерской игры. Безошибочно уловив, что в основе этой экспрессии лежат меняющиеся ритмы, Горданов сумел не только воспроизвести их пластически, но и усилить их эмоциональное воздействие. Для этого он пошел на смелый шаг — по-разному осветил анфиладу во всех трех проходах по ней.

Первый проход — от спальни Нины — освещен почти так же, как и предыдущие сцены Нины и Арбенина, — с мягким светом на Нину, со смягченными тенями на стенах. Общая освещенность кадра постепенно уменьшается по мере движения от ярко освещенной спальни через всю анфиладу к маленькой комнате, в которой го-

рят всего две свечи. Ритм первого прохода определяется движением Нины — теряя силы, она то пробегает несколько шагов, то останавливается, опираясь на дверь, и, когда подходит Арбенин, снова бежит до следующей двери. Средний план, в котором Арбенин наклоняется к Нине, освещен контрастнее. Здесь впервые мелькает у Арбенина страшная догадка, что он не мститель, а убийца. Подняв Нину на руки, он несет ее в спальню по тем же комнатам, по которым только что проходил в обратном направлении. Но свет в комнатах уже иной. Одни комнаты освещены ярче и контрастнее, другие погружены в тень.

Чередование тени и света, ставшее изобразительным лейтмотивом Арбенина (вспомните самые первые кадры фильма — проезд Арбенина по набережной), дает в этом кадре дополнительный ускоряющийся ритм, который накладывается на общее ритмическое членение сцены (троекратное повторение анфилады) и на пластический ритм самой анфилады, и все вместе создает сложное обертонное ритмическое построение, передающее смятение чувств героя трагедии.

Наконец, в третьем своем появлении в этой сцене — с убегающим в глубину Арбениным — анфилада снова освещена иначе. Чередование света и тени, возникавшее раньше за счет проезда камеры, здесь переходит в глубину. Из-за того, что объектив «сплющивает» перспективу, ритм смены света и тени ускоряется. При этом общий тон кадра становится еще более темным, подготавливая полную остановку действия на длинном затемнении символизирующем смерть Нины.

Изменение освещения анфилады от кадра к кадру абсолютно не оправдано с точки зрения «здравого смысла», показа «как в жизни» и т. д. Блистательное мастерство Горданова позволило ему сделать это изменение естественным и незаметным для зрителя. Ритмическое музыкальное построение сцены, заложенное Мейнкиным уже в декорации, выявленное Герасимовым в мизансцене и прекрасно переданное актерами, Горданов довел движением камеры и светом до такого совершенства, которое делает эту сцену воистину классической.

Известный польский оператор Ежи Вуйцик (советские зрители знают такие его фильмы, как «Пепел и алмаз», «Мать Иоанна от ангелов», «Фараон») сказал однажды: «Я считаю, что хороший оператор не тот, кто прекрасно «кадрирует», а тот, кто имеет совершенное (часто даже интуитивное) чувство ритма и умеет его реализовать».[1] Можно не согласиться с Вуйциком насчет того, что хороший оператор не обязательно должен уметь «кадрировать», то есть композиционно строить кадр, но то, что хороший оператор должен иметь чувство ритма, а главное, умение его реализовать, — абсолютно верно.

«Маскарад» — превосходный пример того, что дает операторское чувство ритма и высокое мастерство его реализации в изобразительной ткани фильма. И нельзя в связи с этим не вспомнить снова о музыкальности Горданова. Однако применительно к «Маскараду» можно говорить не только о музыке. Если сцена смерти Нины ритмически построена как сложное полифоническое музыкальное произведение, в котором бурное крещендо оркестра нарастает до предела и резко обрывается, то другие, более спокойные эпизоды построены по-иному. Для примера вернемся снова к сцене в буфетной игорного дома.

Напомню, что в кадре монолога Арбенина три световых акцента — два, связанных с резким изменением тональности фона (они приходились на начало и конец кадра), и третий — ярко-белое пятно пересвеченного лица игрока у стола. Если рассматривать этот кадр в отрыве от других, то ритмическое его построение оказывается симметричным, а подчеркнутый нижний свет на проигравшем игроке и его вроде бы специальный наклон вперед, точно приходящийся на середину кадра, могут показаться искусственными, несколько назойливыми. Но когда смотришь фильм, этой искусственности не замечаешь. В чем же дело?

А дело опять-таки в ритмическом построении. В предыдущем кадре был использован такой же световой эффект — резким светом снизу было освещено, даже чуть пересвечено лицо князя. Общее построение этого монтажного куска по световым акцентам такое: освещенное снизу лицо князя — световой переход на фоне — освещенное снизу лицо игрока — световой переход на фоне. Такое ритмическое построение вызывает ассоциации уже

---

[1] St. Janicki. Polsci twórcy filmowi o sobie. Warszawa, 1964, стр. 104.

не с музыкой (хотя и в музыке нередки эпизоды, построенные на чередовании двух тем), а со стихами, с чередующейся рифмой, подчеркивающей окончания и, соответственно, начала ритмических отрезков поэтического текста.

И здесь, в этой ассоциации со стихами, кроется, на мой взгляд, разгадка еще одного важнейшего достоинства «Маскарада» Герасимова — Мордвинова — Горданова. Условность стиха, которая во многих фильмах приходит в противоречие с «фотографической» натуральностью киноизображения, здесь совершенно не чувствуется. Причина этого — в глубоком, внутреннем соответствии ритма фильма, каждого его эпизода, каждого кадра, с ритмом стиха, с нарастаниями и спадами эмоционального напряжения в драме Лермонтова.

Другим, не менее важным достоинством фильма является его стилевое единство. Работа Герасимова, Мордвинова и Горданова, работа других участников постановки выдержана — за малыми исключениями — в едином стиле, более того, в единственно возможном, по-моему, стиле, точно отвечающем стилю драмы. И романтическая фотография Горданова — первостепенный элемент этого единства — в колоссальной степени определила успех фильма, достойного великого имени Лермонтова.

Сохранившийся в Госфильмофонде СССР небольшой — всего 4 части — фильм «Варежки», посвященный матросской дружбе и связи фронта и тыла, казалось бы, ничем не отличается от многочисленных короткометражек, которые вышли на экран в первые годы войны. Но есть в титрах его одна надпись, которая сразу меняет отношение к фильму и людям, его создавшим: *Ленинград. Март — май 1942 года.*

Эта надпись — свидетельство гражданского подвига ленинградских кинематографистов, в первую, самую страшную зиму блокады подготовивших и поставивших художественный фильм.

Снимал «Варежки» В. Горданов. Потом он был фронтовым оператором, снимал на недалеком тогда фронте и на Ладожском озере. Обо всем этом очень интересно рассказывает он сам в своих «Записках». В апреле 1944 года Горданов был откомандирован на возвращающийся из

эвакуации «Ленфильм». Однако первый свой послевоенный фильм он снял только в 1946 году...

Первые послевоенные годы были трудным периодом в развитии советского кинематографа. Резкое сокращение выпуска фильмов, установка на то, что каждый фильм должен быть шедевром, преобладание историко-биографической тематики, насаждаемый единый эстетический канон — все это не могло не сказаться и на развитии операторского искусства.

Ведущие советские операторы, допущенные к созданию «шедевров», снимали профессионально-добротные, иногда даже интересные по изображению фильмы, успешно осваивали цвет. Шло совершенствование техники, появилась филигранная отделка, доведенная до подлинной виртуозности. Не было только движения вперед. Виртуозность превращалась в украшательство, монументальность — в помпезность...

«Во имя жизни» — первый за шестнадцать лет, прошедших после «Плотины», фильм Горданова на современную тему. Горданов остался верен себе, сняв рассказ о трех врачах излюбленными приемами романтической фотографии — со световыми контрастами, с источниками света в кадре. Интересно решены в фильме светлые павильоны больницы и портреты героев, особенно одного из врачей — восторженного мечтателя Колесова, которого играл М. Кузнецов. Романтически «приподняв» его в первой половине фильма, Горданов тем самым резче выявил конфликт — измену Колесова общему делу.

Однако при всех достоинствах операторская работа в целом оставляет впечатление какой-то холодности, не чувствуется подлинного увлечения оператора героями, темой — а ведь именно этим всегда была особенно примечательна работа Горданова. Трудно винить в этой холодности его одного. Подлинного увлечения не чувствуется и в драматургии, и в режиссуре фильма, тоже очень профессиональной, но не идущей в сравнение с такими работами А. Зархи и И. Хейфица, как «Депутат Балтики» или «Член правительства».

Поставленный Г. Рошалем по сценарию М. Папавы фильм «Академик Иван Павлов» несет на себе явный отпечаток своего времени и имеет много общего с целой серией фильмов о великих ученых, вышедших в те годы. Пожалуй, единственное, что выделяет этот фильм среди

других — великолепное исполнение роли Павлова А. Ф. Борисовым.

Главное внимание операторов (Горданов снимал фильм вместе со своими учениками по Фотокинотехникуму — М. Магидом, Л. Сокольским и Е. Кирпичевым) было сосредоточено на портретах Павлова, на передаче возрастных изменений главного героя от юности до глубокой старости. Операторы нашли необходимые ракурсы и свет, добившись на экране портретного сходства и эмоциональности, местами даже экспрессивности крупных планов. В фильме есть очень сильные по изобразительному решению сцены, например ночная встреча Павлова с Горьким, сделанная совершенно по-гордановски, с предельным контрастом, всего с двумя осветительными приборами, работающими на лица актеров. Но в целом фильм в еще большей степени, чем «Во имя жизни», приближается к тому стандарту операторской работы, который установился в то время.

Производство продолжало сокращаться. В 1950 году «Ленфильм» выпустил один фильм, в 1951 — два. Чтобы сохранить опытные кадры, студия начала выпуск цветных видовых и документальных картин. Пригодился и опыт Горданова, полученный еще до войны в цветном секторе. Он принимает участие в съемках полнометражного цветного фильма «Карело-Финская ССР», а затем снимает двухчастевой фильм «Кемери».

После этого короткого возвращения в цветное кино Горданов по состоянию здоровья окончательно оставил операторскую работу и перешел в цех комбинированных съемок. Более двух лет он возглавлял этот цех, а затем многие годы занимался интересным и полезным делом — обобщением опыта «комбинаторов» — операторов и художников. Работа Горданова в цехе безусловно способствовала повышению художественного качества комбинированных съемок в картинах «Ленфильма».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Десять предвоенных лет — один из интереснейших периодов более чем полувековой истории советского кино, истории советского операторского искусства, истории ленинградской операторской школы. И именно с этим периодом совпадает расцвет творчества В. В. Горданова,

именно в это время он снимает «Грозу», «Петра Первого» и «Маскарад».

Какое же место занимает творчество Горданова 30-х годов в ленинградской школе? В чем его особенности, характерные черты? Какое значение имеет творчество кинооператора Горданова сегодня, через тридцать лет после «Маскарада»?

Чтобы ответить на эти вопросы, нужно сначала хотя бы кратко рассказать о том, как развивался после прихода звука ленинградский кинематограф и его операторская школа.

Если в немой период ведущим направлением ленинградского кино было кино «поэтическое» или, как его еще называли, «монтажное» (Козинцев, Трауберг — Москвин, Петров — Горданов, Червяков — Беляев. Даже Эрмлер от психологически-бытовых фильмов пришел в «Обломке империи» к тому же монтажному кино), то после 1932 года произошел резкий, на первый взгляд трудно объяснимый поворот ленинградских кинематографистов к кино «прозаическому». Первой ласточкой был «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича, затем последовали «Чапаев» бр. Васильевых, «Юность Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Гроза» и др.

Поворот к фильмам с большей психологической глубиной был, конечно, не случаен. Он был связан и с общими социальными изменениями, происходящими в стране, и с качественным скачком в самом кинематографе — с появлением звука. Он подготавливался еще внутри «монтажно-поэтического» направления, о чем свидетельствуют такие «переходные» фильмы, как «Одна» Г. Козинцева, Л. Трауберга и А. Москвина или «Беглец» В. Петрова и В. Горданова.

Как всегда бывает, провозглашение нового шло на базе отрицания старого. Поиски яркой, выразительной кинематографической формы оказались «формализмом». Появились призывы к простоте, к «опрощению» изобразительного решения. Крайним выражением этих взглядов были слова Л. Трауберга, произнесенные в 1935 году на Всесоюзном творческом совещании кинработников: «Моя предельная мечта — чтобы не было видно, как снято».[1] Это была действительно крайняя точка зрения,

[1] Сб. «За большое киноискусство». М., Кинофотоиздат, 1935, стр. 37.

и когда, возражая Траубергу, А. Довженко заговорил о вопросах формы и закончил так: «...я не снимаю ни роли оператора, ни роли формы, ни роли чеканки технической»,[1] зал ответил на его слова громкими аплодисментами.

Сейчас, с исторической перспективы, в призывах к «опрощению», к борьбе с «внешней выразительностью», приравненной к формализму, легко отделить здоровое зерно от перегибов. Но тогда, в первой половине 30-х годов, сделать это было очень трудно, тем более что призывы эти исходили от таких авторитетных кинематографистов, как Л. Трауберг, а при анализе операторской работы в таких фильмах, как «Юность Максима» А. Москвина или «Гроза» В. Горданова, на щит поднималось прежде всего «прозаическое», и фильмы эти резко противопоставлялись прежним работам этих же мастеров.

Для большого отряда ленинградских операторов — выпускников Фотокинотехникума, приступивших к самостоятельной работе в начале 30-х годов, положение было весьма сложным. С одной стороны — они учились в период расцвета операторской школы 20-х годов и, естественно, стремились к дальнейшему развитию традиций «поэтического» кино, с другой стороны — они должны были сразу перестраиваться на кино «прозаическое».

Это противоречие безусловно сказалось на творческом росте молодых операторов. В их фильмах иногда проявлялось ученическое или даже эпигонское стремление блеснуть фотографией «под Москвина» или «под Горданова», а иногда, наоборот, изображение чересчур уж опрощалось. Противоречия перестройки сказались и на фильмах операторов, имеющих за плечами серьезные достижения в немом кино, и были заметны уже во «Встречном», который снимали Ж. Мартов и А. Гинцбург вместе с дебютантом В. Рапопортом. Недаром Ж. Мартов и В. Рапопорт писали после выхода фильма на экран, что операторская работа в фильме — компромисса, что им не удалось осуществить до конца свою «установку на эмоциональную подачу материала».[2]

[1] Сб. «За большое киноискусство». М., Кинофотоиздат, 1935, стр. 70.

[2] «Встречный». Как создавался фильм. М., Кинофотоиздат, 1935, стр. 86.

Общими усилиями и ведущих операторов и молодежи в конце концов было достигнуто органическое сочетание изобразительной культуры немого кино с драматургическими, художественными задачами, которые поставило перед операторами новое направление ленинградского кинематографа. Сохранив многое, найденное еще в 20-е годы — живописность изображения, воздушную перспективу, экспрессию освещения, ленинградские операторы сумели использовать эти выразительные средства для воплощения полнокровных человеческих характеров, для убедительной пластической передачи всех нюансов человеческой психологии.

Одна за другой появлялись на экранах картины «Ленфильма», вошедшие в золотой фонд советского кино не только благодаря превосходной драматургии и режиссуре и блестящему актерскому исполнению, но и благодаря яркому и точному изобразительному решению, — трилогия о Максиме, «Гроза», «Подруги», «Семеро смелых», «Петр Первый», «Великий гражданин», «Человек с ружьем», «Валерий Чкалов», «Маскарад» и многие другие.

Достижения ленинградцев внимательно изучались на других студиях страны. Ленинградские операторы, в свою очередь, интересовались работами операторов других школ — московской, где рядом с Э. Тиссэ и А. Головней начали снимать Л. Косматов, Д. Фельдман, Б. Волчек и другие, украинской, в которой в 30-е годы значительную роль играли выпускники Одесского кинотехникума Ю. Екельчик и Н. Топчий, развивавшие традиции замечательного оператора Д. Демуцкого. Как общую тенденцию в советском операторском искусстве 30-х годов можно отметить сближение отдельных «школ» и формирование единой советской операторской школы. Это не означало, конечно, что все операторы стали работать одинаково, в одной манере. Наоборот — вместе с процессом сближения, объединения школ шел, по мере роста мастерства, и процесс все большего выявления индивидуальности операторов.

Творчество Горданова может служить тому ярким примером. Каждый новый фильм подтверждал, что Горданов — типично ленинградский оператор, подтверждал и то, что он — один из ведущих операторов Ленинграда. И с каждым фильмом все более раскрывались самобыт-

ность художника, его яркая творческая индивидуальность.

Уже в «Грозе» — бытовой драме — Горданов сумел добиться органического синтеза поэтического, романтического образа и реалистической передачи «подробностей». Причем делал это не за счет «опрощения», не за счет отказа от накопленной в немом кино изобразительной культуры, а за счет использования этой высокой культуры на новом уровне.

В «Петре Первом» Горданов развил принцип, найденный в «Грозе». Превращение исторической хроники с детально разработанным реалистическим фоном в историческую эпопею, проникнутую высоким пафосом, стало возможно благодаря созданному В. Гордановым вместе с В. Яковлевым яркому изобразительному строю фильма с его эмоционально напряженными композициями, пластическими лейтмотивами, предельными контрастами, экспрессивной динамической светотенью.

И, наконец, «Маскарад», в котором гордановская романтическая фотография достигает вершины своего расцвета, но опять-таки не за счет бегства от реальности в какой-то особый, романтический, мир, а за счет поэтического показа реального мира.

Творчество Горданова очень цельно. Второй, зрелый его период непосредственно вытекает из первого. В 30-е годы не было у Горданова, как у некоторых других операторов, поисков «нового стиля», не было метаний от внешней выразительности к опрощению и обратно. Пожалуй, больше, чем кто-либо другой из ленинградских операторов, он остался верен тому, чем отличалась ленинградская школа от других школ. Горданов сохранил в своих фильмах поэтическую, романтическую экспрессию, сумев сплавить ее в единое и неразрывное целое с реалистическим изображением подробностей.

Это и есть основная, характернейшая черта его творчества, в этом проявилась его индивидуальность, этим он отличается от других превосходных операторов, работавших в те годы.

Конечно, в 30-е годы не только творчество Горданова было проникнуто поэзией. Поэтическим в своей основе было и творчество А. Москвина, С. Беляева, Ю. Екельчика, М. Магидсона. О различии творческих методов

Москвина и Горданова я уже говорил, сравнивая их работу над портретами Петра Первого и Ивана Грозного. Беляев и Магидсон — лирики. Пожалуй, по романтической экспрессии ближе всех к Горданову Екельчик, но и здесь различия сильнее, чем сходство. Романтика Екельчика в «Щорсе» и «Богдане Хмельницком» близка украинской песне, в ней сильны фольклорные истоки, романтика Горданова ближе Пушкину, Лермонтову, Чайковскому, Блоку. Можно прямо сказать, что Горданов продолжал в своем творчестве великие традиции русской литературы и музыки, в которых романтическая приподнятость чувства всегда сочеталась с его неподдельностью, а романтическое обобщение — с глубоким проникновением в душу героя, с точностью деталей.

Если же говорить о более специфических — в плане операторского мастерства — особенностях творчества Горданова, то в первую очередь нужно сказать о его удивительном умении передавать свою мысль, свое отношение к героям и событиям через пластическое воплощение конфликта. Весь арсенал операторских средств, и прежде всего динамическую светотень, он использует для наиболее полного раскрытия конфликта внутри каждого кадра, эпизода, всего фильма. Светом, композицией, движением камеры он выделяет главное, убирает второстепенное, не теряя при этом чувства меры, сохраняяя живую связь главного и второстепенного, героя и окружения.

И еще одна черта Горданова-оператора — высокий профессионализм, математическая точность «попадания». Виртуозное владение техникой позволяет Горданову забыть о ней во время съемки, позволяет целиком отдаться творчеству, все внимание, все силы сосредоточить на образном выражении своих мыслей и чувств. Но профессионализм — это не только техническое мастерство, это и умение работать в коллективе, умение «увязать» свою работу, свое ви́дение с работой, ви́дением режиссера, актера, художника, композитора. И в этом Горданов — профессионал в самом высоком смысле этого слова. Он умеет на съемке представить каждый кадр в его окончательном виде — с музыкой, в монтажном сопоставлении с другими кадрами — и умеет ограничить себя, пожертвовать частным изобразительным эффектом для того, чтобы выиграло целое.

Неуклонный творческий рост Горданова от картины к картине объясняется и талантом оператора, и непрестанным расширением культурного и технического кругозора, и все более глубоким пониманием стоящих перед ним задач. Есть и еще одна причина — постоянный творческий коллектив. Так же как владение техникой позволяет не отвлекаться на ее преодоление, постоянный коллектив позволяет не отвлекаться на перестройку, приспосабливание к иному методу работы, иному видению нового коллектива.

Но для Горданова постоянный коллектив был важен не только поэтому. Искусство оператора сродни искусству актера. И оператор, и актер — исполнители, они воплощают замысел сценариста и режиссера. Есть актеры — мастера перевоплощения. Таким был Н. К. Черкасов. И есть актеры, в любой роли несущие одну, свою тему. Таким был Н. Д. Мордвинов. Он играл столь разных героев, как Богдан Хмельницкий, Арбенин и Григорий Котовский, и играл их так, что каждый его герой был реальным человеком, с присущим именно ему характером. Но все его герои обязательно имеют и что-то общее, мордвиновское — романтизм, идущий от глубокой веры актера в неограниченные возможности человека.

Так же и операторы. Одни — «Черкасовы», например талантливейшая Маргарита Пилихина, — вспомните такие разные ее фильмы, как «Фома Гордеев» (реж. М. Донской), «Мне двадцать лет» (реж. М. Хуциев), «Дневные звезды» (реж. И. Таланкин); другие — и тут первым можно назвать Горданова — «Мордвиновы». Это вовсе не значит, что одни плохие, другие хорошие. Просто они разные.

Для операторов «мордвиновского» типа постоянный творческий коллектив является лучшей возможностью наиболее полного раскрытия своей темы, своего стиля, своего таланта. И коллектив В. Петрова дал Горданову эту возможность. На «Маскараде» Горданов встретился с другим коллективом. Работать ему было труднее, пришлось во многом преодолевать «прозаические» тенденции режиссера. Но эти трудности компенсировались огромной радостью от творческой, духовной близости с Мордвиновым и тем, что Герасимов, как настоящий художник, почувствовал и поддержал романтизм Мордвинова и Горданова. И «Маскарад» стал таким же гордановским фильмом, как и фильмы, снятые с Петровым.

В первые послевоенные годы романтическая фотография оказалась несовместимой с принятым тогда академическим стилем. «Перевоплощаться» же Горданов не умел. И это было одной из причин его перехода в цех комбинированных съемок.

Но Горданов остался Гордановым — человеком творческим, человеком заинтересованным в судьбах дорогого ему операторского искусства. Он активно участвует в обсуждении операторских работ на студии и в Доме кино, возглавляет бюро операторского мастерства «Ленфильма».

На обсуждении в Ленинградском Доме кино фильма «Сельская учительница», в котором впервые в полную силу проявился блистательный талант С. Урусевского, режиссер М. Донской говорил: «Урусевский — оператор, которого вы еще не знали. Я должен вам сказать, товарищ Горданов, что ваши добрые слова, которые вы сказали на первом просмотре в Ленинграде, имели большое воспитательное значение для него. Слово мастера окрыляет молодого оператора. А скольким, кроме Урусевского, нужны добрые слова мастеров. Важно заметить этих людей, поднять их...»[1]

Заметить молодой талант, помочь ему, поддержать его Горданов всю жизнь считает одной из первейших своих обязанностей. В десятках интересных по изобразительному решению фильмов ленинградских, да и не только ленинградских операторов есть доля души и труда Вячеслава Вячеславовича Горданова.

И сегодня немолодого уже Горданова можно встретить в Доме культуры, в рабочем общежитии, на заседании киноклуба. Тысячи ленинградских любителей кино хорошо знают лектора Горданова. Его беседы и лекции об изобразительном решении фильма, об операторском мастерстве, о фильмах, в создании которых он принимал участие, пользуются неизменным успехом. После лекций обычно показывают «Грозу», «Петра Первого» или «Маскарад», и зрители 70-х годов снова и снова нас-

---

[1] Стенограмма обсуждения кинофильма «Сельская учительница» в Ленинградском Доме кино 4 ноября 1947 года. (Хранится в библиотеке Дома кино).

лаждаются встречей с настоящим киноискусством. Настоящее искусство не стареет!

В конце 1957 года вышел на экраны фильм режиссера М. Калатозова и оператора С. Урусевского «Летят журавли», который справедливо считается началом нового этапа развития советского операторского искусства. Новый этап отличается поисками яркой выразительности — это было естественной реакцией на академизм второй половины 40-х — начала 50-х годов — и огромным разнообразием творческих почерков как молодых операторов, так и получивших «второе дыхание» мастеров старшего и среднего поколения.

Новый этап отличается и невиданно быстрым расширением изобразительных возможностей кино. Широкий экран, легкие камеры, высокочувствительные пленки — вот далеко не полный перечень технических новинок, каждая из которых обогащает палитру операторского искусства. К этому нужно добавить еще, что темпы художественного развития заметно ускорились и одни художественные направления сменяют друг друга не за десятилетия, а за годы (казалось бы, совсем недавно символом нового была «свободная камера», но очень скоро ее сменила «скрытая камера» и «документальная манера», сейчас все больше становится фильмов, в которых операторы вернулись к почти статической «киноживописи», напоминающей времена немого кино, и т. д.).

Все это вместе взятое дает очень пеструю на первый взгляд картину, в которой трудно выделить какие-то главные тенденции. И трудно, казалось бы, наметить связь между традициями операторского искусства 20—30-х годов и сегодняшними поисками. Однако такая связь есть. И проявляется она уже в том, что в фильмах 60-х и 70-х годов можно встретить найденные тогда приемы, что выразительные ракурсы одного фильма заставляют вспомнить А. Головню, динамическая светотень другого фильма — В. Горданова, графическая четкость третьего — Б. Волчека, а лирические пейзажи четвертого — М. Магидсона. Все это, конечно, очень важно и все-таки главное не в этом.

Замечательные мастера 20 — 30-х годов, подлинные классики операторского искусства действительно нашли новые превосходные изобразительные приемы,

разработали и довели до совершенства технику их использования. Но новые приемы появляются все время (правда, очень часто это хорошо забытые старые приемы). Главное же, чему учит сегодняшних операторов опыт нашей операторской классики,— это умению поставить приемы на службу искусству, умению образно, пластически передавать свои мысли, свое отношение к происходящему на экране.

И в числе тех, кто всегда будет служить примером для новых поколений операторов, новых поколений кинематографистов, — один из лучших советских кинооператоров Вячеслав Горданов.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1929

АДРЕС ЛЕНИНА

5 ч. Ленинградская фабрика «Совкино»

Сцен. Б. Бродянский; реж. В. Петров; опер В. Горданов; худ. Н. Суворов. В ролях: Ф. Гилязова, Б. Лыткин, Е. Корчагина-Александровская, Ф. Богданов, В. Бужинская, А. Завьялов.

1930

ФРИЦ БАУЭР

7 ч. Ленинградская фабрика «Совкино»

Сцен. (по пьесе В. Селиховой и Н. Сац) и реж. В. Петров; опер. В. Горданов, асс. опер. В. Яковлев; худ. Н. Суворов, П. Бетаки. В ролях: Б. Ридерер, К. Серафимова, К. Симанович, Ф. Гилязова, Ф. Нейбахер, В. Вейтцель, О. Брауэр, Г. Фрикен.

1931

ПЛОТИНА

5 ч. Ленинградская фабрика «Союзкино»

Тема Л. Тур; сцен. и реж. В. Петров; опер. В. Горданов, асс. опер. В. Яковлев; худ. Н. Суворов. В ролях: М. Ломакин, Б. Ридерер, Ф. Нейбахер, Н. Городничев, О. Брауэр.

1932

ДЛЯ ВАС НАЙДЕТСЯ РАБОТА

7 ч. Ленинградская фабрика «Союзкино»

Сцен. И. Прут, И. Трауберг; реж. И. Трауберг; опер. В. Горданов, В. Яковлев; худ. Н. Суворов; композ. В. Богданов-Березовский; звукооп. И. Дмитриев, И. Волк. В ролях: С. Магарилл, М. Штраух, Ф. Никитин, С. Антонов, Н. Мичурин, Ф. Нейбахер.

БЕГЛЕЦ

3 ч. Ленинградская фабрика «Союзфильм»

Сцен. (по мотивам пьесы К. Витфогеля «Трагедия семи телефонных разговоров») М. Блейман, В. Петров; реж. В. Петров; опер. В. Горданов, асс. опер. Б. Комм; худ. Н. Суворов; композ. В. Желобинский; звукооп. М. Мухачев. В ролях: Г. Мичурин, Б. Ридерер, В. Висковский, А. Парамонова, А. Костричкин.

1934

ГРОЗА

8 ч. Ленинградская фабрика «Союзфильм»

Сцен. (по пьесе А. Островского) и реж. В. Петров; опер. В. Горданов, асс. опер. Б. Комм; худ. Н. Суворов; композ. В. Щербачев; звукооп. И. Дмитриев. В ролях: А. Тарасова, И. Чувелев, В. Массалитинова, И. Зарубина, М. Жаров, М. Тарханов, М. Царев, Е. Корчагина-Александровская.

1937

ПЕТР ПЕРВЫЙ

(1-я серия). 10 ч. Киностудия «Ленфильм»

Сцен. А. Толстой, В. Петров; реж. В. Петров; опер. В. Горданов, В. Яковлев, асс. опер. В. Синицын, Е. Кирпичев; худ. Н. Суворов; композ. В. Щербачев; звукооп. З. Залкинд. В ролях: Н. Симонов, Н. Черкасов, А. Тарасова, М. Жаров, М. Тарханов, И. Зарубина, К. Гибшман, В. Добровольский, Г. Орлов, А. Лариков, А. Герман.

1938

ФИЗКУЛЬТУРНЫЙ ПАРАД

Цв. Киностудия «Мосфильм»

Реж. Г. Александров, сорежиссер Г. Кабалов; опер. Ф. Проворов, В. Горданов, Б. Петров, А. Атакшиев, В. Нестеров, А. Волчанский; композ. И. Дунаевский; звукооп. Е. Нестеров.

1940

ОСЕНЬ

1 ч. Цв. Киностудия «Ленфильм»

Реж. Ф. Эрмлер, И. Менакер; опер. В. Горданов, М. Магид; худ. С. Мейнкин; звукооп. И. Дмитриев. В ролях: П. Кадочников, Л. Шредерс.

1941

МАСКАРАД

12 ч. Киностудия «Ленфильм»

Сцен. (по драме М. Лермонтова) и реж. С. Герасимов; гл. опер. В. Горданов, опер. М. Магид, Л. Сокольский; худ. С. Мейнкин; композ. В. Пушков; звукооп. З. Залкинд, К. Гордон. В ролях: Н. Мордвинов, Т. Макарова, С. Герасимов, М. Садовский, С. Магарилл, А. Панкрышев, Э. Галь.

1942

ВАРЕЖКИ

4 ч. Киностудия «Ленфильм»

Сцен. С. Полоцкий, М. Тевелев; реж. Н. Любошиц, П. Арманд; опер. В. Горданов, 2-й опер. В. Синицын; худ. В. Покровский; композ. В. и П. Арманд; звукооп. К. Познышев. В ролях: В. Честноков, М. Павликов, Б. Горин-Горяинов, Е. Каретникова, лейтенант В. Пустынников, краснофлотцы Гробовецкий, Близнецов, Долгов, Рябов.

ЛАДОГА

5 ч. Ленинградская объединенная киностудия

Реж. П. Паллей, В. Соловцов, Г. Трофимов; гл. опер. П. Паллей, Г. Трофимов, опер. В. Синицын, В. Горданов, А. Погорелый, Н. Долгов, А. Климов, В Страдин, В. Короткин, С. Фомин.

1946

ВО ИМЯ ЖИЗНИ

11 ч. Киностудия «Ленфильм»

Сцен. Е. Габрилович, А. Зархи, И. Хейфиц (при участии С. Ермолинского); реж. А. Зархи, И. Хейфиц; гл. опер. В. Горданов, опер. М. Магид, Л. Сокольский, асс. опер. Е. Кирпичев; худ. Н. Суворов; композ. В. Пушков; звукооп. А. Беккер. В ролях: В. Хохряков, М. Кузнецов, О. Жаков, К. Лепанова, Л. Шебалина, А. Зражевский, Н. Черкасов.

1949

АКАДЕМИК ИВАН ПАВЛОВ

11 ч. Киностудия «Ленфильм»

Сцен. М. Папава; реж. Г. Рошаль; опер. В. Горданов, М. Магид, Л. Сокольский, Е. Кирпичев; худ. Е. Еней, А. Векслер; композ. Д. Кабалевский; звукооп. А. Шаргородский. В ролях: А. Борисов, Н. Алисова, В. Честноков, Ф. Никитин, В. Балашов, В. Софронов, Н. Плотников, М. Сафонова, Г. Бельникевич, Н. Черкасов.

1951

КАРЕЛО-ФИНСКАЯ ССР

6 ч. Цв. Киностудия «Ленфильм»

Сцен. А. Садовский, А. А. Иванов; реж. А. Г. Иванов; опер. В. Чулков, А. Ксенофонтов, В. Горданов, В. Максимович.

КЕМЕРИ

2 ч. Цв. Киностудия «Ленфильм»

Сцен. и реж. С. Тимошенко; опер. В. Горданов, асс. опер. Г. Маранджян.

СОДЕРЖАНИЕ

К41 **Кинооператор** Вячеслав Горданов. Л., «Искусство», 1973

360 с.; 1,5 л. илл.; портр.

Книга состоит из двух частей: воспоминаний заслуженного деятеля искусств РСФСР В. В. Горданова «Записки кинооператора» и очерка Я. Л. Бутовского «От романтической фотографии к поэтическому кино».

В. В. Горданов снимал такие шедевры нашего киноискусства, как «Гроза», «Петр Первый», «Маскарад». Он рассказывает о работе над этими и другими фильмами.

Монографический очерк Я. Л. Бутовского анализирует творческий путь В. В. Горданова, особенности его операторского почерка.

Книга иллюстрирована кадрами из кинофильмов, снятых оператором, портретами мастеров кино.

К $\frac{0-8-1-5}{025(01)-73}$ 135—73 778



А. Н. Москвин. Август 1922 года. Фото В. В. Горданова



С. Л. Мейнкин, Е. В. Червяков, С. А. Беляев. 1927



В. В. Горданов со своими учениками — выпускниками Фотокинотехникума. Декабрь 1931 года. Слева направо: 1-й ряд — Л. Е. Сокольский, Н. Гуревич, В. Горданов, Н. Д. Васильев, Л. М. Савранский; 2-й ряд — В. Розе, М. И. Шамкович, М. С. Магид, Л. Лихоманов; 3-й ряд — Н. Д. Шифрин



Съемочная группа фильма «Беглец». Май 1932 года. Слева направо: асс. режиссера Н. М. Лещенко, В. М. Петров, Н. В. Дарьян, асс. звукооператора Л. И. Вальтер, асс. режиссера М. А. Доброва, звукооператор Н. М. Мухачев, В. В. Горданов, асс. оператора В. Г. Комм. За столом В. К. Висковский в роли полицей-президента

АВТОРЫ И ПОСТАНОВЩИКИ „ГРОЗЫ"



Слева направо: сидят оператор В. Горданов, режиссер В. Петров, художник Н. Суворов, стоит старик Островский

Шарж Б. Антоновского



Н. Г. Суворов. 1935. Фото В. В. Горданова



В. М. Петров. 1936. Фото В. В. Горданова



«Петр Первый». I серия. 1935. Рабочий момент



«Петр Первый». I серия. 1935. Рабочий момент



Экспериментальные цветные киносъемки. 1938. Слева направо: В. В. Горданов, В. И. Синицын, И. Н. Сорохтин, Г. С. Уланова, К. М. Сергеев, А. С. Бергункер, Л. Н. Белой



«Маскарад». 1941. Рабочий момент. Слева направо: В. В. Горданов, М. С. Магид, Н. Д. Мордвинов, Т. Ф. Макарова, С. А. Герасимов



В. В. Горданов на съемках фильма «Варежки». Март 1942 года



В. В. Горданов и Н. Ю. Озаровский на борту канонерской лодки «Бира». 22 октября 1942 года

Пока мы радовались, дверь нашего кабинета распахнулась, и в комнату вошел А. И. Пиотровский. Адриан Иванович был явно чем-то рассержен, а скрывать это он не умел и окружающим обычно доставалось, хотя человек он был на редкость добрый и отходчивый.

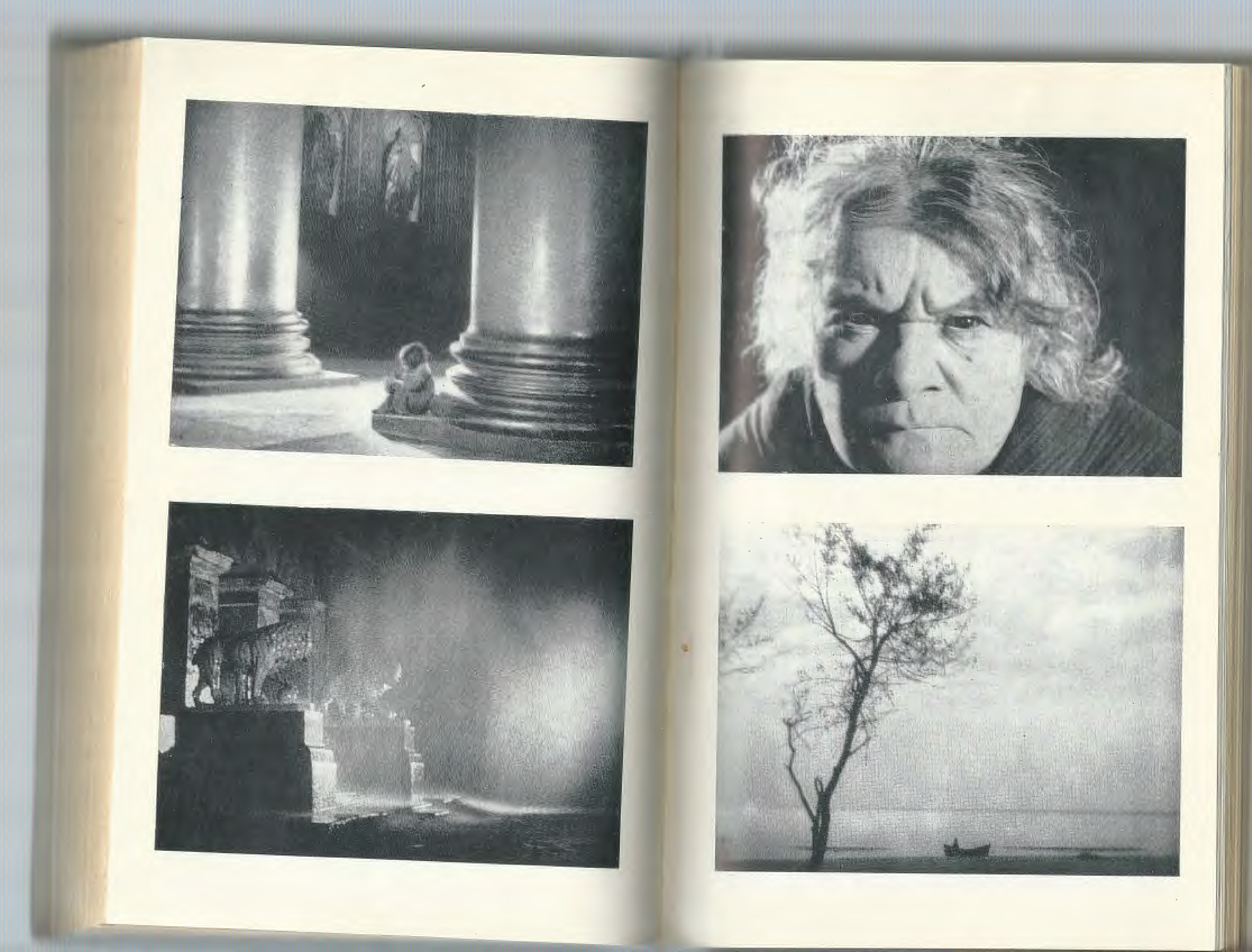
Взглянув на эскиз, он воскликнул: «Хорошенькая у вас тут подобралась троица! Вы не забывайте, что картина делается для детей». «И для взрослых о детях»,— добавил я. «Во всяком случае не для того, чтобы делать ее предлогом для манеры съемки, ничего общего с детскими картинами не имеющей,— продолжал сердиться Адриан Иванович.— Скажите,— вдруг спросил он в лоб,— это правда, что и Москвин и вы стали операторами только для того, чтобы снимать «Преступление и наказание» и «Гамлет»? «Такая мечта у нас была,— ответил я,— да и сейчас она есть, но и кроме этого у нас было и есть о чем помечтать». «Ладно,— вдруг успокоился Пиотровский,— снимайте. Эскиз, кстати сказать, хороший, но все-таки протаскивать в детскую картину комбинацию из Анненского, Сезара Франка, Добужинского, да еще наверняка и из Роберта Вине...» «Я не видел картин Вине»,— смиренно перебил я. «То есть как так не видели? — даже опешил Адриан Иванович.— Разве в вашем знаменитом техникуме не было просмотров?» «Не было,— подтвердил я,— а чтобы покупать билеты, у нас не было денег».

«Хорошо хоть без Вине»,— чуть ли не с облегчением сказал Пиотровский, выходя из кабинета. Я взглянул на Петрова. Он тихо смеялся. «Будем снимать так, как сочтем правильным»,— сказал он.

Суворовский эскиз вызывал к себе разное отношение. Нашим друзьям, уже вернувшимся из экспедиции — Червякову, Беляеву, Мейнкину, еще кое-кому, он очень нравился: «Декорация прямо для вас»,— радовался Беляев. Но бывало и так: «Знаю я этих художников,— авторитетно высказывался один, случайно зашедший в кабинет «маститый»,— на бумаге рвануть так, что глаза на лоб лезут. Тут они и смелые, и «левые», и еще всякие, а выстроят — бросай аппарат и беги из павильона. Да и снять так вы все равно не сумеете!» Высказав столь ценные соображения, «маститый» ушел.

Можно себе представить, с каким нетерпением ждал я этого павильона. Его должны были построить в чет-

4 Заказ № 2020




Фриц Бауэр










ГРОЗА
Бытовая драма
А.Н. ОСТРОВСКОГО


















ПЕТР
ПЕРВЫЙ
ПЕРВАЯ СЕРИЯ





















МАСКАРАД
Драма в стихах
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА



















